O CÂNONE VISUAL

AS BELAS – ARTES EM DISCURSO

RENAN BELMONTE MAZZOLA

O cânone visual

RENAN BELMONTE MAZZOLA

O cânone visual

As belas-artes em discurso

© 2015 Editora Unesp

Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.culturaacademica.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M429b

Mazzola, Renan Belmonte

O cânone visual: as belas-artes em discurso [recurso eletrônico] / Renan Belmonte Mazzola. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-671-8 (recurso eletrônico)

1. Cânones da literatura. 2. Literatura – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-27094 CDD: 809

CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Agradecimentos

À professora Maria do Rosário Gregolin, orientadora da pesquisa de doutorado que deu origem a este livro, pela confiança depositada em meus estudos, pela maestria em *compartilhar luzes*.

Ao professor Christian Puech, que orientou meu estágio de doutorado na Université Sorbonne Nouvelle em Paris.

Aos professores Pedro Navarro, Denise Witzel, Luzmara Curcino e Nilton Milanez, pela leitura deste trabalho e valiosíssimas contribuições.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp, pelo financiamento desta pesquisa no Brasil.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Capes/PDEE, pelo financiamento desta pesquisa na França.

À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, FCL-Ar, pela minha formação desde 2004. "Humani nihil a me alienum."

À minha mãe, por tudo e por sempre.

A todos os leitores desta obra, pelo interesse em estudá-la e por contribuírem para a divulgação deste trabalho.

O pintor está ligeiramente retirado no quadro. Ele lança um olhar para o modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é também possível que o primeiro traço ainda não tenha sido dado. O braço que sustenta o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; ele está, por um momento, imóvel entre a tela e as cores. Essa mão hábil está suspensa ao olhar; e o olhar, retroativamente, repousa sobre o gesto detido. Entre a fina ponta do pincel e o aço do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.

(Michel Foucault, *As damas de companhia*)

Sumário

Apresentação

Este livro é resultado de uma investigação realizada em nível de doutorado no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNesp, *campus* de Araraquara, SP. Quando uma pesquisa acadêmica transforma-se em livro, deve, ao mesmo tempo, conservar o rigor científico e tornar-se legível para um público mais amplo do que aquele originariamente pretendido na academia. O trabalho aqui apresentado sob a forma de livro cumpre essas duas exigências: sem deixar a correção e a exatidão necessárias a uma pesquisa séria e refletida, a argumentação é vazada em linguagem sedutora e elegante, o que, com certeza, produz satisfação e leveza em sua leitura.

Essas qualidades advêm, outrossim, de um percurso sólido de investigação que assenta os resultados em uma base teórica consistente e na escolha de uma temática relevante e atual. Isso tudo faz com que o trabalho que aqui se apresenta seja inusitado sob as perspectivas teórica, epistemológica e analítica. Primeiramente, no aspecto teórico, contribui com as investigações sobre o desenvolvimento e as problemáticas do campo de estudos da "análise de discursos" em sua história francesa e na atualidade brasileira. Assim, retomando a história do desenvolvimento desse campo na França, do final dos anos 1960 ao início dos anos 1980, aponta o

papel crucial de Michel Pêcheux e, ao mesmo tempo, os limites de seu projeto teórico para uma teoria do discurso. Dessa incursão histórica deriva a problemática epistemológica, pois o leitor pode acompanhar a mutação dos objetos e a importância que Michel Foucault e Jean-Jacques Courtine desempenham nas transformações por que passou o campo da análise de discursos na França a partir dos anos 1980. Coincidentemente, é nesse momento que se iniciam as pesquisas brasileiras, com a abertura política em meados da década de 1980. Trata-se, portanto, de uma recentíssima História no Brasil que se configura como uma "história do presente", mas que já constitui um campo de imensa fecundidade.

No Brasil, atualmente, o campo de estudos denominado *análise de discurso* incorpora uma multiplicidade de abordagens, métodos e objetos de análise. Essa variedade deriva da complexidade do conceito de *discurso* já que, envolvendo a linguagem, os sujeitos e as determinações sociais e históricas, necessita a articulação de vizinhanças teóricas e possibilita enfoques a partir de ângulos diversificados. A multiplicidade característica da maneira brasileira de operar com a análise de discursos deriva também da heterogeneidade de objetos mobilizados pelos analistas. Por isso, o campo apresenta uma cartografia complexa, formada pelo intrincamento de diferentes tradições. Podemos enumerar, entre as mais difundidas: a tradição russa ("análise dialógica do discurso", cujas discussões giram em torno das propostas do chamado círculo de Bakhtin); a tradição anglo-saxônica ("análise crítica do discurso" derivada dos trabalhos de Norman Fairclough aliada à linguística funcional de Halliday); a tradição suíça ("interacionismo sociodiscursivo" embasado nos trabalhos de Bronckart, Schnewly etc.); e a tradição francesa que engloba diferentes perspectivas, dependendo do interesse dos pesquisadores em explicitar (ou não) o pertencimento ao campo dos estudos discursivos e, portanto, filiando-se a autores que remontam a uma história que se desenvolve desde os anos 1960 (o projeto semiótico de A.J. Greimas; a análise do discurso proposta por Michel Pêcheux e seus prolongamentos a partir das leituras que Jean-Jacques Courtine faz das ideias foucaultianas) e chega a

autores mais recentes como Dominique Maingueneau e Patrick Charaudeau.

Se uma das características da análise de discursos brasileira é o fato de tomarmos mirantes teóricos e objetos de estudo bastante heterogêneos, o trabalho de Renan Belmonte Mazzola é particularmente inusitado nesse aspecto, já que analisa as transformações do cânone visual nas mídias digitais contemporâneas e adota, explicitamente, a ótica da tradição francesa de estudos discursivos pelo olhar de uma semiologia histórica proveniente de Michel Foucault.

O leitor poderá compreender esse lugar teórico-metodológico, no interior da complexa cartografia brasileira, porque a tradição francesa de estudos discursivos (sua história, suas transformações) é desenhada, neste livro, a partir de três movimentos que articulam os pensamentos de Pêcheux, Foucault e Courtine.

O primeiro movimento, denominado "Michel Pêcheux, limites de um projeto", nos apresenta o surgimento, as raízes históricas e as crises da obra pecheutiana à medida que produz deslocamentos no dispositivo teórico e analítico para a análise discursiva. O leitor pode acompanhar, então, o nascedouro da análise do discurso de tradição francesa, como um campo interdisciplinar, na França do final dos anos 1960, do qual Michel Pêcheux é o principal formulador. Militante do Partido Comunista Francês, Pêcheux pensou esse campo do saber como um espaço que permitisse uma intervenção não apenas teórica, mas, principalmente, política no real da linguagem e da história. Com esse objetivo, convocou outros pensadores contemporâneos com os quais dialogou e duelou (Louis Althusser, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Jacques Lacan etc.). Esse capítulo do livro dá visibilidade às mudanças conceituais e epistemológicas ao mesmo tempo em que mostra as motivações que levaram a uma constante reformulação no projeto teórico pecheutiano. Nesse sentido, revisita as balizas teóricas que estão na base do dispositivo da análise automática do discurso (AAD-69) e que, posteriormente, sofrem alterações para que seja possível incorporar outros objetos de estudos além dos textos políticos escritos. Nessa transformação, cronologicamente situada no início dos anos 1980,

tem especial relevância a tese de Jean-Jacques Courtine – publicada na revista *Langages 62* – prefaciada por Michel Pêcheux com o clássico texto "O estranho espelho da análise do discurso", no qual faz autocrítica e propõe novos direcionamentos para o projeto de análise discursiva. O trabalho de Courtine interroga a história das práticas comunistas por meio da análise da heterogeneidade constitutiva de sua discursividade. Essa abordagem é possibilitada pela apreensão das ideias de Foucault, principalmente do seu conceito de "formação discursiva" para a análise do interdiscurso e das heterogeneidades. A partir dessa releitura que Courtine faz da *Arqueologia do saber* os estudos franceses encaminham-se para a abordagem da alteridade, da heterogeneidade, das diferentes materialidades do discurso.

Essa contribuição nos é apresentada no segundo movimento, denominado "Jean-Jacques Courtine: o percurso de um agrimensor", que desvela ao leitor a importância desse estudioso francês para as transformações nos dispositivos da análise de discurso. Os trabalhos de Jean-Jacques Courtine promoveram vários deslocamentos teórico-metodológicos: desde a clássica publicação do estudo sobre o discurso comunista endereçado aos cristãos (*Langages* 62, em 1981), em que redefine criticamente os métodos e procedimentos analíticos a partir de um novo conceito de formação discursiva, seu pensamento não parou de produzir transformações no campo. Como decorrência dessa frutuosa intervenção crítica, ele modificou o modo de olhar para o objeto discursivo clássico: analisando as transformações do discurso político, operadas pelos sistemas audiovisuais, Courtine abriu caminhos para o estudo das materialidades não verbais que constituem a historicidade dos discursos. Trata-se, a partir de então, de elaborar as bases de uma semiologia histórica a fim de pensar discursivamente as redes de imagens que constituem a cultura e o imaginário de uma sociedade. É por essa lente que ele se dedicou, posteriormente, a pensar sobre a história do corpo e a história da virilidade, desenvolvendo conceitos teóricos e procedimentos analíticos que revigoraram os estudos discursivos.

Esse percurso investigativo de Courtine assenta-se sobre a leitura da espessura histórica da obra de Michel Foucault. A fim de revelar essa filiação teórica, no terceiro movimento deste livro, no capítulo denominado "Uma arqueologia do visível", somos conduzidos pelas veredas do pensamento foucaultiano a partir da centralidade que o conceito de enunciado tem, em sua obra, para a reflexão sobre as materialidades do discurso. As ideias de Foucault serviram de base para a própria definição de discurso como um processo enunciativo cuja materialidade exibe a articulação da língua com a História. Além disso, propiciaram a formulação de outros conceitos centrais para a semiologia histórica, como o de memória discursiva, fundamental para as análises empreendidas neste livro.

Pensando-o como uma função, Foucault descreve o enunciado a partir de oposições com outras unidades – frase, proposição, atos de fala – para marcar as diferenças e para acentuar que os estudos linguísticos sempre deixaram o enunciado como um resto, um elemento residual e, portanto pressuposto mas não analisado. Seu objetivo é mostrar que o enunciado tem quatro propriedades essenciais: a) está sempre relacionado a um domínio de objetos; b) prescreve posições definidas para os sujeitos que os produzem/empregam; c) situa-se sempre em interdiscursos; d) enfim, é dotado de uma materialidade repetível.

Seguindo a exposição feita por Foucault em *A arqueologia do saber* (1969; 1986), podemos entender que o enunciado se distingue dos conceitos de frase, de proposição e de atos de fala porque:

a) o contrário da proposição, o enunciado está no plano do discurso e, por isso, não pode ser submetido às provas de verdadeiro/falso. Por isso, para os enunciados não há formulações equivalentes: por exemplo, "ninguém ouviu" é distinto de "é verdade que ninguém ouviu" quando os encontramos em diferentes gêneros de discurso, como uma fala cotidiana e um romance pois se trata de uma mesma estrutura proposicional, mas com caracteres enunciativos bastante distintos;

b) ao contrário da frase, o enunciado não está, necessariamente, submetido a uma estrutura linguística canônica (como, no português, sujeito-verbo-predicado), isto é, não se encontra um enunciado encontrando-se os constituintes da frase. Um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados que não são "frases"; uma árvore genealógica; um livro contábil; a fórmula algébrica; um gráfico, uma pirâmide... todos têm leis de uso e regras de construção que são diferentes daquelas das frases. Por isso, Foucault afirma que não parece possível definir um enunciado pelas características gramaticais da frase (1986, p. 93);
c) o enunciado, parece, à primeira vista, mais próximo do que se chama os *speech acts* (atos de fala). No entanto, diferentemente das pesquisas dos analistas ingleses, Foucault não propõe procurar o ato material (falar e/ou escrever) ou a intenção do indivíduo que está realizando o ato (convencer; persuadir, etc.) ou o resultado obtido (se foi eficaz ou não). O que Foucault procura é "descrever a operação que foi efetuada, em sua emergência – não o que ocorreu antes, em termos de intenção, ou o que ocorreu depois, em termos de "eficácia", mas sim o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado – e precisamente neste enunciado (e nenhum outro) em circunstâncias bem determinadas" (1986, p. 94).

Para definir o enunciado, além de mostrar suas diferenças com esses conceitos (frase, proposição, *speech acts*), Foucault também o correlaciona com o conceito de língua. Ele pretende mostrar que língua e enunciado não estão no mesmo nível de existência e, para exemplificar essa diferença, recorre às letras que estão numa máquina de escrever: em si, elas não constituem enunciados; no entanto, quando alguém as dispõe em uma página – seguindo regras que vêm do sistema da língua – tornam-se enunciado. A língua é um sistema de construção para enunciados possíveis. No entanto, para a análise arqueológica não interessa esse campo de virtualidades das formas linguísticas. Partindo da ideia de que "não basta

qualquer realização material de elementos lingu*ísticos, ou qualquer emergência de signos no tempo e no espaço, para que um enunciado apareça e passe a existir*" (1986, p. 98), Foucault mostra que o que torna uma frase, uma proposição, um ato de fala em um enunciado é justamente a função enunciativa: o fato de ele ser produzido por um sujeito, em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado.

Toda a discussão sobre o conceito de enunciado é feita para precisar o objeto da descrição arqueológica: "não o enunciado atômico – com seu efeito de sentido, sua origem, seus limites e sua individualidade – mas sim o campo de exercício da função enunciativa e as condições segundo as quais ela faz aparecerem unidades diversas (que podem ser, mas não necessariamente, de ordem gramatical ou lógica)" (1986, p. 122).

Essas discussões sobre a categoria nuclear do método arqueológico evidenciam a natureza semiológica do enunciado em Foucault e é nesse ponto nevrálgico que Renan Belmonte Mazzola busca apoio para definir discurso como produção de efeitos de sentidos, que é realizada por sujeitos históricos por meio da materialidade da linguagem. Com isso, nos mostra que se a análise de discurso pecheutiana dedicou-se ao exame de discursos escritos (e nisso encontra seu limite) a investigação exposta neste livro dedica-se à materialidade própria das belas-artes e seu funcionamento na teoria do discurso.

O debate acerca do desenvolvimento de categorias analíticas que permitem a descrição e interpretação de materialidades não verbais, a partir da teoria discursiva francesa, tem se intensificado atualmente devido ao papel cada vez mais proeminente que as mídias desempenham na produção dos sentidos e da memória social. Os enunciados que circulam por meio da convergência das mídias são plasmados em uma multiplicidade de formas linguísticas, visuais, audiovisuais etc. Como fica aqui demonstrado, uma possibilidade de abordagem dos sentidos cujas materialidades não são exclusivamente linguísticas pode ser realizada através do diálogo entre a análise de discurso e a semiologia histórica proposta por Courtine a partir de Foucault.

Essa problematização sobre o objeto de estudos da análise discursiva acompanha o desenrolar dos trabalhos de J-J Courtine. Assim, em meados dos anos 1980 ele já percebia que estava em curso uma verdadeira revolução audiovisual, na exponencial expansão da mídia que instalava o "reinado das imagens", dos textos sincréticos que amalgamam diversas materialidades (linguísticas e visuais). Era chegado o tempo de incorporar às análises a "língua de vento" da mídia, o discurso ordinário, as novas materialidades do mundo "pós-moderno" que se concretizavam no discurso. Para tomar materialidades não verbais como objetos de estudo, a análise de discursos teve de reorientar seus conceitos na direção de uma semiologia histórica. Nesse sentido, o retorno à *Arqueologia do saber* foi produtivo pois o conceito de "enunciado", para Foucault, não é exclusivamente linguístico e é possível que se façam outras arqueologias, e, dentre elas, a da pintura. Não é por outro motivo que ele pensa permanentemente sobre as belas-artes: em *O nascimento da clínica*, analisa o olhar dos médicos na *Lição de anatomia* (Rembrandt), assim como lê a tela *As meninas* (Velásquez) no início de *As palavras e as coisas*, ou, ainda, interessa-se pelos sentidos compostos nas telas de Magritte, em *Isto não é um cachimbo*. Mesmo em trabalhos, como *A ordem do discurso*, *A verdade e as formas jurídicas* e *Eu, Pierre Rivière...*, nos quais acentua os elementos verbais, sua análise se expande para os rituais não verbais.

Aqui neste livro, essas reflexões de Courtine, via Foucault, são deslocadas para a abordagem dos regimes de visualidades artísticas a fim de compreender as apropriações dos cânones das artes visuais na atualidade a partir das articulações entre a teoria discursiva e a semiologia histórica. A pergunta explicitamente enunciada a que se procura responder é: *Quais são os mecanismos de memória que fazem com que algumas obras de arte sejam lembradas, tornando-se fundadoras em determinadas culturas, e outras esquecidas, tendo como conhecedores somente alguns poucos indivíduos em certa época?*

Essa interrogação sintetiza a extrema novidade do trabalho de Renan Belmonte Mazzola, precisamente nessa perspectiva analítica que consolida uma área de investigação, no interior dos estudos

discursivos, que toma a ação das mídias como objeto. Ele nos mostra que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação mudou as formas de produção e de circulação dos discursos e tornou necessário lançarmos novos olhares para os regimes e as materialidades discursivas das belas-artes.

As análises das ressignificações do cânone visual mostram que o jogo das relações humanas, nas sociedades, é uma batalha entre discursos que seguem regras próprias às práticas discursivas de uma época; por isso, o discurso não é o lugar abstrato de encontro entre uma realidade e uma linguagem, mas um espaço de confrontos materializados em acontecimentos discursivos. Por sua vez, as práticas discursivas estão submetidas a um jogo de prescrições que determinam exclusões e escolhas; nesse sentido, elas não são, pura e simplesmente, modos de fabricação de discursos, pois são definidas por instituições (técnicas, jurídicas, escolares etc.) que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm. Nessas reflexões também reside a importância do pensamento de Michel Foucault para compreendermos as formas de produção do discurso na atualidade. Ele nos aponta para uma análise que busca perseguir a movimentação dos enunciados, sua movência nas práticas discursivas de sujeitos historicamente determinados pela ordem do discurso. Tal perspectiva se traduz, neste livro, pela compreensão do campo canônico como lugar nuclear de memória social, enquanto mecanismo de manutenção e controle do que pode ser dito em uma temporalidade.

Essa perspicácia analítica em tudo nos lembra o trabalho crítico da Escola de Frankfurt, principalmente a análise de Walter Benjamin da ação da reprodutibilidade técnica sobre a arte. Lembra-nos que, no final dos anos 1930, sentindo na pele os efeitos da manipulação das mídias pelo regime alemão nazista, Walter Benjamin refletiu sobre os perigos que esse uso político representa para a arte. Trata-se do ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Benjamin referiu-se, então, à fotografia e ao cinema como mídias que promoviam a degradação da arte, no sentido de que a reprodução técnica atinge a sua "aura", isto é, seu caráter de originalidade e unicidade. Na esteira dessa reflexão – mas, eviden-

temente, sem o pessimismo próprio a um texto produzido sob o terror totalitário – as análises apresentadas neste livro são exemplos concretos da ação das mídias contemporâneas sobre o cânone visual. Ao analisar releituras de clássicos da arte ocidental na mídia digital, revela gestos críticos a partir da inserção de um ícone do consumismo em uma composição pictural canônica, produzindo alterações dos elementos visuais da obra original. A regularidade observada no conjunto recortado faz retornar a dimensão política da enunciação, o deslocamento que articula o estético ao político na denúncia contra o consumismo e o hedonismo da sociedade atual.

Este livro mostra-nos, enfim, que a semiologia histórica de base foucaultiana pode explicar como se dá o empreendimento geral de controle dos discursos, os jogos entre memória e esquecimento agenciados materialmente por micropoderes. Nesse sentido, a investigação de Renan Belmonte Mazzola, ao ser apresentada ao leitor na forma de livro, é um empreendimento político, pois o consumo massivo de imagens, na sociedade atual, exige uma resposta crítica na medida em que a apropriação/reapropriação do cânone visual interfere na memória coletiva. O trabalho que aqui se apresenta é, certamente, uma forma contundente dessa crítica aos micropoderes que formatam as subjetividades contemporâneas.

Maria do Rosário Gregolin

Introdução

Este livro investiga a emergência da imagem de arte como objeto da análise do discurso (AD). Concebido no final da década de 1960 por Michel Pêcheux e Jean Dubois, na França, esse campo do saber sofreu consecutivas modificações e frequentes influências, entre as quais destacamos o pensamento de Michel Foucault. A influência da obra de Foucault (1969) na AD foi decisiva para a instauração de uma vertente de estudos do discurso no Brasil, a partir dos anos 1990. Inicialmente formulada para a investigação do discurso político escrito, a análise do discurso reformulou seu aparato teórico e conceitual em função da mutação de seus objetos ao longo da história. Este livro retoma a história dessa disciplina para demarcar em quais momentos, especificamente, houve uma abertura em seu projeto – a partir da qual se permitiu estudar as imagens de arte como componentes de um *discurso.* Entendemos como discurso a produção de sentidos, realizada por sujeitos histórico-sociais, por meio da materialidade da linguagem (Gregolin, 2008a). A particularidade deste livro consiste em investigar a materialidade própria das pinturas e o seu funcionamento na teoria do discurso.

Por que as belas-artes?

Algumas imagens de arte são tão presentes no imaginário social que retornam a todo instante. Essas imagens ocupam lugares estabilizados historicamente pelas instituições de ensino, tradições de crítica e classes sociais dominantes: elas constituem o que chamamos de cânone imagético ocidental. Obviamente, esse acervo de imagens partilhadas não se reduz às belas-artes, mas se estende a um conjunto indefinido de referências picturais disseminado e compartilhado não só por museus, escolas ou livros especializados, mas, ainda, pelas mídias. As imagens de arte, por essa razão, são resgatadas e transformadas segundo as necessidades de cada discurso. A publicidade, por exemplo, às vezes se utiliza desse repositório de imagens estabilizadas em uma sociedade para atribuir-lhes novos efeitos de sentido.

Vejamos, por exemplo, a imagem *Cristo crucificado* (disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/cristo-crucificado-1/>). O corpo esguio de Cristo é uma das principais características observadas na pintura original de Diego Velásquez, datada de cerca de 1632. A representação desse corpo é fruto de estudos feitos pelo artista na Itália entre 1629 e 1630 sobre os nus de obras clássicas. Esses estudos permitiram ao mestre pintar esse *Cristo crucificado*, em cujo corpo se fundem a serenidade, a dignidade e a nobreza do personagem. As técnicas empregadas na representação de Cristo convidam o espectador a contemplar tanto a beleza física desse nu frontal quanto a expressão serena transmitida por seu rosto. Mesmo morto, Cristo não está pendurado. Ele apoia-se sobre quatro pregos – o que configura uma prática particular da iconografia, uma vez que há composições de Cristo apoiado apenas sobre três pregos – e seus pés encontram-se sobre um estribo. Esse apoio revela o *contraposto*, que faz o peso do corpo repousar sobre a perna direita, e dota a figura de um movimento harmônico.

Um quadro exemplar do barroco espanhol, disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article118>, foi escolhido

pelo artista Alfonso Aguilar para compor um conjunto de imagens de crítica ao consumismo. A memória da pintura de Velásquez parece servir, agora, a outros objetivos. O corpo esguio representado na pintura original será o lugar das metamorfoses e da injeção de discursos. A inserção de símbolos norte-americanos – como a marca da rede de alimentos *fast-food* e a bandeira nacional norte-americana – junto à metamorfose do corpo de Cristo possibilita outra interpretação para a imagem, inscrevendo o enunciado visual em uma formação discursiva anticonsumista. Frequentemente, encontram-se nas cidades os estabelecimentos de *fast-food*. Eles são parte de uma indústria e de um comércio de alimentos, cuja meta é o lucro. Essas redes funcionam segundo um paradigma consumista, que tem em sua base um modelo econômico, regido pelo capitalismo. Em oposição a esse modelo e discurso econômicos, nota-se um discurso médico, que evidencia os malefícios do consumo de alimentos sintéticos vendidos por tais estabelecimentos. O embate entre um discurso econômico e um discurso médico gera enunciados como o da releitura artística que acabamos de mencionar. Esses enunciados não permanecem neutros, mas se integram a uma das formações discursivas postas em relação. A obesidade, consequência do consumo de *fast-foods*, modifica o corpo de Cristo. O símbolo da rede de alimentos ocupa o lugar da placa que designava Cristo como rei dos judeus. A bandeira norte-americana recobre sua cintura. Que efeitos de sentido essas modificações produzem sobre uma obra de arte do século XVII? Abordar essa imagem como enunciado verbo-visual permite vislumbrar uma parcela da dimensão discursiva da economia e da medicina. O enunciado deve ser o ponto de partida:

> Mas, de fato, de que falei até aqui? Qual foi o objeto de minha pesquisa? E estava em meus propósitos descrever o quê? 'Enunciados' – nessa descontinuidade que os liberta de todas as formas em que, tão facilmente, aceitava-se fossem tomados, e ao mesmo tempo no campo geral, ilimitado, aparentemente sem forma, do discurso. (Foucault, 2007, p.90)

O corpo, nessas duas figuras, é discursivo: ele enuncia, reorganiza configurações semânticas por meio da verbo-visualidade e de suas relações com a história. As releituras canônicas funcionam segundo a retomada de uma memória e de sua inserção em uma atualidade. Esse funcionamento, regido pelo discurso, constitui nosso objeto de estudo.

Arquitetura de um mirante teórico no Brasil

Este estudo baseia-se na análise do discurso foucaultiana realizada no Brasil. Mais especificamente, ele resulta de discussões e produções que integram parte dos trabalhos do Grupo de Estudos de Análise do Discurso de Araraquara, coordenado pela Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin. Os trabalhos desse grupo inserem-se no que se chama comumente de Tradição ou Escola Francesa de análise do discurso, ou seja, partimos dos trabalhos de Michel Pêcheux e Jean Dubois, responsáveis pela fundação desse campo do saber, na França, em 1969, e explicitamos a influência do pensamento de Michel Foucault no percurso de reformulação dessa disciplina. Sabemos que a história da análise do discurso no Brasil seguiu um caminho diferente daquele observado na França. Se Jean-Jacques Courtine incorporou o pensamento arquegenealógico de Michel Foucault na análise do discurso da França dos anos 1980, não é demasiado dizer que Maria do Rosário Gregolin incorporou o pensamento de Foucault na análise do discurso do Brasil dos anos 1990. Os membros do Grupo de Estudos de Análise do Discurso de Araraquara sempre foram orientados a ler os textos originais de Pêcheux e de Foucault, observando os diálogos e os duelos entre esses dois autores em torno de questões como a linguagem, a história e o sujeito. No entanto, se hoje iniciamos – recorrentemente – nossas pesquisas com sentenças do gênero "Nosso trabalho se baseia na análise do discurso de linha francesa, derivada de Michel Pêcheux e Michel Foucault..." é porque foi constituído um lugar para Foucault nas pesquisas de análise do discurso no Brasil. Se

hoje as novas pesquisas nesse campo não se dão conta dos movimentos e dos embates realizados ao longo da história das ciências no Brasil é porque – como já disse Barthes (2009) a propósito da maestria dos fotógrafos de guerra – "alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós", fazendo com que hoje seja aparentemente normal emparelhar a figura de Pêcheux com aquela de Foucault. Fazer análise do discurso com o olhar voltado para as mídias, para as identidades e para as diversas materialidades do discurso a partir de Foucault significa, necessariamente, colocar-se diante de um mirante. Esse mirante já foi construído: trata-se, justamente, de restituir à construção seu arquiteto.

> Análise do Discurso é um campo de vizinhanças teóricas: se entendemos "discurso" como produção de sentidos, realizada por sujeitos histórico-sociais, por meio da materialidade da linguagem, temos necessidade de articular teorias da linguagem, do sujeito e do histórico-social. Entender as diferentes ADs Brasileiras é, portanto, definir quais teorias constituem as concepções de linguagem, sujeito, sociedade, história em cada proposta e, a partir disso, delimitar em qual espaço epistemológico nos situamos no interior desse diagrama complexo. (Gregolin, 2008a, p.4)

Este livro reflete um momento particular de discussões do Grupo: o de investigação do funcionamento das materialidades verbo-visuais no discurso. Em outras palavras, buscamos as relações que se estabelecem entre a teoria do discurso e as teorias semiológicas. Por isso, os objetivos deste trabalho recaem sobre a relação discurso *versus* imagem. Nesse sentido, empreendemos leituras de Roland Barthes, cuja semiologia é derivada de Ferdinand de Saussure; leituras de Carlo Ginzburg, cujo trabalho histórico aponta para uma semiologia antropológica anterior às formulações de Saussure, mas que no século XIX estava em plena visibilidade na literatura de Doyle, nas buscas de atribuição de obras de arte de Morelli e nas reflexões sobre o inconsciente de Freud. Por fim, realizamos pesquisas em torno da figura de Jean-Jacques Courtine, em

cujo trabalho encontramos as bases para uma semiologia histórica. Essa semiologia emergiu das mutações do discurso político e parece sinalizar uma via pertinente para o estudo da multimodalidade dos enunciados. Realizamos, também, a busca de uma semiologia em Michel Foucault, uma vez que esse autor não reduz o enunciado à dimensão linguística. Seus trabalhos sobre pintura ajudaram-nos a compreender como os discursos se manifestam no plano da visualidade, e de que maneira a materialidade imagética pode ser analisada a partir do método arqueológico.

Justamente por não abordar enunciados de materialidade exclusivamente linguística, como os que estão na base do projeto pêcheutiano de análise de discursos, este estudo apresenta uma problematização epistemológica. Não raras vezes retornamos à teoria e às condições em que ela foi produzida para compreendermos como foi possível, na história da análise do discurso, um olhar para as materialidades verbo-visuais ou exclusivamente visuais. Partimos do pressuposto de que a dimensão discursiva da produção de sentidos pode ser atingida por meio da análise de variadas materialidades. Dessa maneira, investigamos, nos textos de Pêcheux, Foucault e Courtine, o lugar em que se encontram as preocupações em torno da visualidade a serviço do discurso. Investigamos de maneira mais aprofundada o lugar do discurso estético nesses autores. Procuramos deslocar essas reflexões para a abordagem dos *regimes de visualidades artísticas*, isto é, como poderiam ser compreendidas as apropriações singulares dos cânones das artes visuais na atualidade a partir das articulações entre a teoria discursiva e as teorias semiológicas. Em alguma medida, procuramos interrogar essas teorias colocando uma nova pergunta: "Como a análise do discurso se posiciona diante das belas-artes?"

O *corpus* e os objetivos

Este estudo apresenta dois conjuntos de figuras: a) 13 imagens ditas originais, provenientes de criações únicas de artistas plásticos reconhecidos pela tradição; e b) 6 releituras atuais dessas imagens,

realizadas por artistas gráficos. O primeiro grupo foi extraído de livros de história da arte (Arasse, 1996; Bazin, 1989; Gombrich, 2001; Panofsky, 2009; Wölfflin, 1989). As releituras, que constituem o segundo grupo, foram extraídas do site <consumehastamorir.org>, idealizado em Madri. Esse site propõe uma reflexão sobre a sociedade de consumo em que vivemos, utilizando-se de seus próprios instrumentos publicitários para mostrar até que ponto o consumo é prejudicial à nossa sociedade. Esse espaço virtual conta com a colaboração de variados artistas plásticos que produzem conteúdo para suas seções. As releituras selecionadas por nós pertencem a uma mesma rubrica: *Clásicos del arte*. Todas as figuras pertencentes a essa rubrica pretendem utilizar-se dos cânones pictóricos ocidentais para criticar nosso *modus vivendi*. Tecnicamente, essas figuras são geradas a partir da inserção de um ícone do consumismo em uma composição pictural canônica, produzindo alterações dos elementos visuais da obra original. A regularidade observada no conjunto recortado é o retorno à dimensão política da enunciação. Em todas elas, existe um deslocamento do estético ao político, ou seja, existe a inscrição em uma formação discursiva anticonsumista ou antiamericanista. Por essas razões, este estudo possui caráter teórico e analítico. Teoricamente, buscamos compreender a necessidade de articulação da teoria discursiva com as teorias semiológicas: isso se dá em função da natureza imagética do objeto de análise. Analiticamente, buscamos demonstrar as relações que se estabelecem entre discurso e imagem a partir da abordagem das belas-artes e de suas releituras atuais.

1
A formação dos cânones literários e visuais

Do ponto de vista discursivo, o cânone é uma construção histórica. É justamente essa construção que se trata de descrever. Nesse lugar construído no imaginário coletivo, as imagens contemporâneas referentes às belas-artes vão buscar sua memória. Para entendermos como se dá a releitura, a reapropriação, a reescrita e, em geral, a ressignificação de um cânone, é preciso, de imediato, entender o que ele é e como funciona esse mecanismo que desloca algumas obras artísticas para a memória social e silencia tantas outras, relegando-as ao esquecimento. Quais são os mecanismos de memória que fazem com que algumas obras de arte sejam lembradas, tornando-se fundadoras em determinadas culturas, enquanto outras são esquecidas, tendo como conhecedores somente alguns poucos indivíduos em certa época?

Origens de uma classificação

A noção de cânone é muito antiga. Por isso, ela acumulou muitos sentidos ao longo do tempo. Podemos pensar em um cânone arquitetônico, ou seja, um conjunto de regras e modelos estruturais a seguir. O domo da catedral de Florença, concebido por F.

Brunelleschi entre 1420 e 1436,[1] consagrou-se como um cânone arquitetônico durante toda a Renascença. O *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, foi o cânone (o modelo) das proporções humanas no campo das artes, no século XVI. Na esfera religiosa, o cânone pode designar tanto o quadro de palavras que o sacerdote deve proferir no momento da consagração quanto remeter à lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Em sua origem grega, essa palavra significa medida, régua, regra, modelo.

A existência desses múltiplos mirantes (da arquitetura, das artes, da religião) não impede um recorte. É possível abordar o cânone a partir do universo da literatura e da pintura. No campo das letras, familiarizamo-nos, em primeiro lugar, com o cânone literário. Esse tipo de cânone não surgiu tal como o compreendemos hoje: atualmente, os críticos são os responsáveis por fazer a leitura de uma obra e a ela atribuir o seu peso e valor de modo que, após isso, ela possa ser incluída ou excluída do rol das melhores. Deve-se considerar também que se pode demorar um tempo indeterminado até que haja outra reavaliação. M. Ricardo (2004, p.25) aponta a origem dessa questão:

> O hábito de criar listas de obras e de autores (con)sagrados, ou clássicos, é algo que data desde muito tempo. Tal procedimento já era praticado na Antiguidade greco-romana: os filólogos alexandrinos foram os primeiros a elaborar listas de obras literárias dos séculos anteriores para facilitar o seu estudo. Os escritores que compunham essas listas eram chamados de "os aceitos". No século I, estabeleceu-se uma lista dos escritores "modelares" e, no século II, denominaram-nos de "clássicos".

Posteriormente, na Idade Média, havia o *Index Librorum Prohibitorum*, isto é, o "Índice dos Livros Proibidos". Criado em 1559 no Concílio de Trento, nele constava uma lista de publicações proibidas pela Igreja Católica. Um dos objetivos do *Index* era reagir

1 Conferir Gombrich (2001, p.225).

contra o avanço do protestantismo. Além da lista de livros considerados perniciosos pela Igreja Católica, o *Index* continha, ainda, as regras impostas aos livros. Sua administração era realizada pela Inquisição, a fim de controlar as publicações que contivessem posturas opostas à doutrina da Igreja Católica. Desse modo, o *Index Librorum Prohibitorum* era uma das formas encontradas para prevenir a corrupção dos fiéis. Por todas essas práticas, e pelo atravessamento das regulações da Igreja Católica, foi-se delineando a noção de cânone:

> A palavra *cânone* vem do grego *kanón*, através do latim *Canon*, e significa regra. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. [...] No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição. (Perrone-Moisés, 1998, p.61)

No Brasil, também houve um movimento de seleção de obras clássicas. Zilberman (1996) indica duas referências, publicadas em 1826, sobre os primeiros estudos de literatura brasileira. São eles: a) *Bosquejos da história da poesia em língua portuguesa*, de Almeida Garrett; e b) *Resumé de l'Histoire du Brésil*, de Ferdinand Denis. Essas duas obras são citadas por Ricardo (2004, p.26) como "os marcos iniciais da determinação de um cânone literário brasileiro".

Mesmo tendo sofrido um delineamento ao longo da história, o campo do cânone não é estável. Ele é motivo, ainda hoje, de diversas polêmicas no que se refere à sua constituição, à sua definição e à sua manutenção. Terá uma obra literária sempre o *status* canônico? Uma obra eleita como cânone será eternamente fundadora? Essas duas questões não surgem sozinhas, mas vêm acompanhadas de problematizações acerca do que se acredita ser o elemento essencial para a edificação de um cânone: o autor, o leitor, os críticos ou o es-

pírito de uma época? O que, em dado momento histórico, contribui mais intensamente para o "Índice de Livros Fundadores"? Schmidt (1996), por exemplo, defende que os críticos literários sempre tiveram uma atuação determinante na formação de cânones nacionais, pois eles são figuras respeitadas no mundo acadêmico; nas universidades, garante-se a existência das obras literárias e formam-se profissionais que, no futuro, ensinarão e transmitirão uma listagem canônica a toda uma nova geração.

O livro de Harold Bloom (1995), *O cânone ocidental*, é uma referência muito importante dessa temática. Afinal, sua obra preocupa-se em definir quais são os autores que compõem o cânone do Ocidente. Justamente por essa razão, suas reflexões geraram muitas discordâncias – isso ocorreu no momento em que Bloom (1995) delimitou o cânone ocidental a apenas vinte e seis escritores. As provocações não foram poucas, sobretudo quando Bloom circunscreveu os escritores canônicos fundamentalmente a duas figuras: Shakespeare e Dante. Essa delimitação pode ser interpretada como uma leitura subjetiva do assunto.

Para Bloom, os escritores canônicos são aqueles obrigatórios em nossa cultura. Seu atrevimento em pôr-se a estudar os nomes fundadores do Ocidente é reconhecido, muito embora uma delimitação pressuponha um exterior, e nele ficaram muitos escritores e poetas fundamentais que não puderam compor a lista de Bloom. Como o próprio autor afirma, o livro depende, entre outras coisas, de questões pragmáticas: "é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos" (Bloom, 1995, p.12). Essa afirmação atenua algumas críticas contra seu livro, que apontam para a importância de autores como Petrarca, Rabelais, Racine, Blake, Dostoiévski, Victor Hugo, Balzac, Tchekhov, não tratados em *O cânone ocidental*. Com exceção de Pablo Neruda (poeta chileno) e Jorge Luís Borges (escritor argentino), todos os outros nomes tratados por Bloom referem-se a um cânone europeu e norte-americano.

Quanto à sua concepção de arte, da qual alguns elementos se tornarão canônicos, Bloom (1995) corrobora para a independência do artístico e de seus valores estéticos:

> Eu me sinto sozinho hoje defendendo a autonomia do estético, mas sua melhor defesa é a experiência de ler *Rei Lear* e depois ver a peça bem interpretada. [...] É um sinal de degeneração do estudo literário o fato de alguém ser excêntrico por afirmar que o literário não depende do filosófico, e que o estético é irredutível à ideologia ou metafísica. A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última. (Bloom, 1995, p.19)

Como sabemos, a análise do discurso não considera a independência de uma obra artística de seu contexto histórico, do momento no qual foi criada, do espaço e da sociedade em que se deu a circular, dos sujeitos produtores e leitores envolvidos nesse processo. Toda obra artística apresenta uma sintomatologia de seu tempo, perceptível para uns, opaca para outros, mas pode ser resgatada por meio da análise. Contudo, cabe reconhecer que a crítica estética, referida por Bloom (1995), apresenta uma perspectiva diferente daquela das teorias marxistas, que não operam a ruptura entre o sujeito e a sociedade.

Conforme nos explica Bloom (1995, p.26), o cânone relaciona-se com a questão da morte na literatura: "um poema, um romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade, que na arte da literatura se transforma na busca de ser canônico, de entrar na memória comunal ou da sociedade". O cânone é essa possibilidade de inscrever-se em uma memória, com sistemas de preservação próprios – como a biblioteca, o museu etc. O tema da mortalidade encontra, assim, a possibilidade da imortalidade, isto é, a ideia de conceber uma obra literária que o mundo não deixasse voluntariamente morrer. Uma obra que permanecesse

viva na memória de um grupo, que pudesse ser relembrada, resgatada, comentada a todo instante – trazida para a atualidade.

> O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais. (Bloom, 1995, p.28)

Nesse trecho, Bloom elenca três fatores que contribuem para a formação de um cânone: a) grupos sociais dominantes; b) instituições de educação; e c) tradições de crítica. Além destes, ele alerta para a questão da influência, ou seja, para a angústia da influência que elege escritores posteriores à época de seus mestres (Bloom, 2002).

Ao longo de seu texto, Bloom tenta distanciar o que considera a originalidade do autor (um dos principais requisitos para tornar-se canônico) das críticas marxistas que apontam para uma correlação entre sujeito e sociedade. Bloom atribui o sucesso de uma obra literária ao seu autor como fonte única de criatividade e estética. Assim, segue rotulando alguns pensadores de "neo-historicistas", entre os quais figura Michel Foucault, que se apresenta a Bloom como incômodo constante. Além deles, rotula também as teorias marxistas e suas vizinhanças de "Escola do Ressentimento". Selecionamos alguns trechos que confirmam esse "ressentimento":

a) O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico nem colocar-se a serviço de quaisquer objetivos sociais, por mais moralmente admiráveis que sejam. A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (Bloom, 1995, p.36)
b) Ler em serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum [...]. A verdadeira utilidade de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chau-

cer ou Rabelais, é aumentar nosso próprio eu crescente. Ler a fundo o cânone não nos fará ser uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo. O diálogo da mente consigo não é basicamente uma realidade social. Tudo o que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é o nosso confronto com nossa morte. (ibidem, p.36-37)

c) O estudo da literatura, como quer que se o faça, não vai salvar nenhum indivíduo, não mais do que melhorar qualquer sociedade. Shakespeare não nos tornará melhores, nem piores, mas pode ensinar-nos a entreouvir-nos a aceitar a mudança [...]. Hamlet é o embaixador da morte para nós, talvez um dos poucos embaixadores já enviados pela morte que não nos mente sobre nossa inevitável relação com esse país não descoberto. A relação é inteiramente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas da tradição para socializá-la. (ibidem, p.38)

d) Autoridade estética, como poder estético, é um tropo ou figuração para energias essencialmente mais solitárias que sociais. Hayden White há muito denunciou a grande falha de Foucault como uma cegueira para suas próprias metáforas, uma fraqueza irônica num discípulo professo de Nietzsche. No lugar dos tropos da história lovejoyana das ideias, Foucault pôs os seus, e depois nem sempre se lembrou que seus "arquivos" eram ironias, deliberadas e não deliberadas. O mesmo se dá com as "energias sociais" do neo-historicista, perpetuamente inclinado a esquecer que "energia social" não é mais quantificável que libido freudiana. Autoridade estética e poder de criação são tropos também, mas o que eles substituem – chamem de "canônico" – tem um aspecto mais ou menos quantificável, que é dizer que William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte e quatro delas obras-primas, enquanto a energia social jamais escreveu uma única cena. A morte do autor é um tropo, e um tanto pernicioso; a vida do autor é uma entidade quantificável. (ibidem, p.43)

e) A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e muitos clones depois deles, é outro mito anticanônico, semelhante ao grito de guerra do ressentimento, que gostaria de descartar "todos os homens brancos europeus mortos" – ou seja, para inteirar a conta, Homero, Virgílio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka e Proust. Mais vivos que nós, quem quer que sejamos, esses autores são indubitavelmente homens, e creio que "brancos". Mas não estão mortos, em comparação com qualquer autor vivo. (ibidem, p.45-46)

Há, portanto, a relação do cânone literário com a morte. O cânone existe dessa maneira, segundo Bloom (1995), em razão do nosso tempo de vida na terra. Se nosso período fosse dobrado ou triplicado, o modo de enxergar o cânone e os livros que ele inscreve na memória mudaria. É porque temos somente um intervalo, uma pequena duração sobre a terra, que se torna impossível o elogio à subliteratura.

Assim, quando pensamos no cânone literário como uma lista que devemos ler antes de ler outras coisas (por conta justamente do nosso tempo de vida), coloca-se em causa a própria prática de ler. Em outras palavras, o que é ler, hoje, na sociedade ocidental do século XXI? É como nos tempos de Shakespeare? É como antes da popularização do rádio, da televisão e do nascimento da grande mídia e, com ela, da cultura do espetáculo? Talvez tenha se tornado cada vez mais difícil ler em profundidade à medida que este século envelhece, como nos explica Bloom (1995, p.70):

> Sejam a causa os meios de comunicação ou outras distrações da Era do Caos, mesmo a elite tende a perder a concentração como leitores [...]. Será que conta o fato de que eu tinha quase quarenta anos quando adquiri meu primeiro aparelho de televisão? Não posso ter certeza, mas às vezes imagino se uma preferência crítica pelo contexto sobre o texto não reflete uma geração tornada impaciente com a leitura em profundidade.

Desde muito tempo, aqueles que liam com qualidade pertenciam à classe média ou alta; eram os leitores dos clássicos. No trecho citado, Bloom aponta justamente para essa mudança, cujas causas coincidem com a emergência das mídias. É senso comum que os adolescentes, à luz da íntima relação com aparelhos celulares e computadores pessoais, leem e escrevem mais, uma vez que se comunicam por meio de variadas plataformas. Contudo, trata-se de compreender que ler em profundidade é outra coisa – para Bloom (1995), é a conversa da mente consigo mesma, é mergulhar nas profundezas do próprio eu para compreender-se melhor, para reconhecer-se como sujeito cuja transformação última e certa é o confronto com a própria mortalidade. Por outro lado, é preciso ter em vista que as práticas de leitura mudam ao longo da história. Se a leitura em profundidade apresentava certo estatuto no século XVIII, por exemplo, talvez seja o caso de tentar compreender as formas de ler atualmente, no século XXI, e de nossa própria relação com as obras clássicas.

Italo Calvino (1993) oferece-nos também alguns princípios de descrição da natureza dos cânones. Em seu livro *Por que ler os clássicos*, ele elenca quatorze propostas para decifrar os livros fundantes em uma cultura. Citamos quatro delas:

> 3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. [...]
>
> 6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer [...]
>
> 7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das releituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). [...]
>
> 14. É clássico aquilo que persiste como um rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (Calvino, 1993, p.9-16)

A base desses princípios é a relação leitor-livro, e não a "originalidade", "força poética" ou "estética", como lemos em Bloom (1995). Todavia, percebemos algumas semelhanças entre as duas obras: Calvino (1993, p.16) afirma: "não se pense que os clássicos devem ser lidos porque 'servem' para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos." Essa é uma ideia que aparece também em Bloom (1995).

Para Calvino (1993), a releitura dos clássicos é efetuada pelas pessoas que se consideram grandes leitores, e não vale para a juventude, cujo encontro com o mundo e com os clássicos vale exatamente como primeiro encontro. E nem sempre com sucesso. O Ensino Médio, no Brasil, tem essa função de "apresentação" dos clássicos para a juventude, com o objetivo de deixar o aluno preparado para o vestibular. Assim, podemos dizer que o vestibular brasileiro é o grande responsável por promover a leitura (obrigatória?) dos clássicos para aqueles que ainda não os conhecem. O vestibular preserva certa lista canônica de escritores brasileiros cuja leitura é requisito para o ingresso em qualquer universidade brasileira. Reconhecemos, no vestibular, um dos dispositivos de manutenção da memória literária na cultura brasileira.

> [...] a escola deve fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais (ou em relação aos quais) você poderá depois reconhecer os "seus" clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção: mas as escolhas que contam são aquelas que ocorrem fora e depois de cada escola. (Calvino, 1993, p.13)

Por conta da imposição de algumas obras como requisitos, muitas vezes a primeira leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, não se faz por deleite, mas por necessidade. Calvino (1993, p.10) relata que "de fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência da vida".

As obras literárias podem ser compreendidas a partir de vários mirantes: a) do ponto de vista de sua produção; b) do ponto de vista de sua recepção; c) do ponto de vista estético; d) do ponto de vista do materialismo histórico etc. Esses quatro mirantes constituem, em alguma medida, lugares que o crítico literário pode vir a ocupar para fins de análise e julgamento.

No interior da esfera da produção (a), pode-se observar ao menos duas correntes teóricas divergentes: de um lado, a que qualifica o autor como fonte única de criatividade estética (Bloom, 1995; 2002); de outro, as reflexões acerca da morte do autor e da emergência da função autoral, postuladas por Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (1994; 2000; 2007), que também consideram as condições históricas de produção de enunciados.

Quanto à recepção (b), a estética da recepção constitui a principal corrente teórica. Hans Robert Jauss (1978) é um dos mais importantes expoentes e defensores desse movimento:

> A avaliação de Jauss não é muito diferente da de Wellek, mas suas propostas são outras: fundar a história literária sobre uma estética do efeito produzido e da recepção; reconstituir o horizonte de expectativa do primeiro público; determinar a distância estética entre o horizonte de expectativa anterior e o posterior à obra [...]. As propostas de Jauss repousam sobre a afirmação do papel fundamental do leitor. (Perrone-Moisés, 1998, p.20)

Quanto aos itens (c) estético e (d) materialista histórico, eles entram em consonância, em alguma medida, com as vertentes teóricas citadas no item (a) – nas figuras de Bloom, de um lado; e Roland Barthes e Michel Foucault, de outro. A visada puramente estética da obra literária propõe tomá-la *per si*. A visada materialista propõe considerar as condições materiais e históricas de produção nas quais as obras foram produzidas.

> A busca da extensão dos efeitos desembocou no estudo sociológico, que por sua natureza se vê forçado a deixar de lado as questões

> propriamente estéticas. Os escritores-críticos modernos, na qualidade de leitores mais diretamente interessados nas questões estéticas, foram os que mais resolutamente se desinteressaram desse tipo de história [literária diacrônica dos fatos gerais, baseada no princípio da causalidade, da regularidade das leis, do desenvolvimento-progresso]. (Perrone-Moisés, 1998, p.49)

Tomar uma obra literária a partir de uma extremidade (estética) ou de outra (materialista) separadamente pode mostrar-se problemático. Se a abordagem do texto literário em si – como estrutura fechada e hermética – pode mostrar-se reducionista, tomá-lo como elemento que representa as condições materiais de reprodução social, de outro lado, tende a minimizar o papel (re)criativo do autor e da beleza estética inerente à obra.

Consideramos que uma obra literária é levada a habitar o espaço do cânone em função de, ao menos, três fatores principais: a) sua presença na lista de livros obrigatórios dos sistemas de ensino; b) a nuvem de críticas e comentários sobre a obra; e c) a indústria editorial que, por meio do *marketing* e outras estratégias midiáticas,[2] atribui à obra certa visibilidade cultural. Os trabalhos de Leyla Perrone-Moisés (1998) ajudam-nos a compreender os mecanismos de crítica literária. Já na introdução de seu livro *Altas literaturas*, ela afirma:

> Pela própria etimologia da palavra, crítica implica julgamento (*krinein* = julgar). Desde sua prática autoritária no século XVII, sob a forma de decretos da Academia, passando pelas escolhas já pessoais dos críticos do século XVIII, até o fim do século XIX, quando ela atingiu a plenitude de seus meios e de seu poder como instituição autônoma, a crítica literária reivindicou e exerceu a função de julgar. (Perrone-Moisés, 1998, p.9)

2 Cabe aqui considerar os livros que já são publicados com roteiro adaptado para cinema ou vice-versa. As narrativas transmidiáticas no contexto da cultura da convergência (Jenkins, 2008) concebem universos narrativos explorados em diferentes suportes, plataformas, meios – livros impressos, cinema, *games*, aplicativos de aparelhos móveis etc.

Os critérios de julgamento, contudo, não permaneceram os mesmos durante o século XX. Entre os vários adjetivos empregados no julgamento de uma obra literária ("forte", "interessante", "curioso", "sensível", "imaginativo", "inteligente", "astucioso" em substituição às expressões pouco utilizadas pela crítica, como "belo livro" e "grande autor"), dois deles foram destacados pela autora: "novo" e "original". Esses dois adjetivos, que por extensão representam dois valores correlatos – o de "novidade" e "originalidade" – nasceram com a estética romântica. Para Perrone-Moisés (1998, p.9-10), "ao abolir os critérios e as regras clássicas, os românticos desencadearam a valorização da ruptura e da diferença".

O crítico literário já é de antemão um juiz. A escolha do livro conduz a um julgamento de valor. "Qualquer que seja o 'método de análise', cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. '*Lire, élire*' ('Ler, eleger'), sintetizava Valéry" (Perrone-Moisés, 1998, p.10).

Há também outra espécie de crítica literária que se configura como objeto central das reflexões de Perrone-Moisés (1998): aquela exercida pelos próprios escritores. Ao assumir o lugar de escritor-crítico, esses autores buscam questionar a própria escritura com vistas a modificar o que virá a ser escrito por eles no futuro. Perrone-Moisés (1998, p.12) lista oito escritores-críticos que permanece(ra)m exercendo essa atividade: Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965), Jorge Luis Borges (1899-1986), Octavio Paz (1914-1998), Italo Calvino (1923-1985), Michel Butor (1926), Haroldo de Campos (1929) e Philippe Sollers (1936).

Dessa maneira, observamos duas espécies de críticas literárias: a crítica exercida por não escritores e a crítica exercida por escritores. Certamente, algumas diferenças podem ser esboçadas entre elas. Num primeiro momento, é possível empreender a seguinte distinção: a crítica institucional (ou universitária) tem como tônica a análise, e não o julgamento; diferentemente da crítica dos escritores, que é uma prática que se inicia no século XX. É uma característica da modernidade. Ela surge a partir da insatisfação com os critérios de avaliação que vinham sendo empregados até então. É possível

conceber a crítica dos escritores como um exercício particular da crítica literária, que é um exercício particular da crítica de arte.

O tempo é outro elemento decisivo para a inserção de uma obra no cânone. Para Perrone-Moisés (1998, p.128): "Reconhecer um grande escritor, logo que ele surge, é tarefa difícil. Considerando-se que é o tempo e, ao longo deste, a adesão de uma comunidade de leitores que vão conferir autoridade ao julgamento, há sempre o risco de engano". No entanto, não é impossível que um escritor seja de imediato reconhecido. O escritor de *Ulisses* é um exemplo claro (e raro):

> James Joyce talvez tenha sido, em nosso século, o escritor que recebeu a consagração mais imediata e duradoura, primeiramente por alguns de seus pares e contemporâneos, em seguida, pelos numerosos escritores que sofreram sua influência e, finalmente, pela crítica especializada. (Perrone-Moisés, 1998, p.128)

Em suma, o espaço do cânone é construído a partir de uma tensão entre fatores estáticos e fatores dinâmicos de composição das listas. Entre as posições que se confrontam no terreno do cânone, destacam-se tanto as formações discursivas de manutenção, como as críticas sobre o lugar de Homero, Dante, Shakespeare etc., e outras de renovação, como Mallarmé e James Joyce substituindo autores de outrora.

O cânone na ordem do discurso

Tanto o cânone literário quanto o cânone pictórico no Ocidente sofrem coerções externas e internas. O cânone se configura como procedimento de controle do discurso. Mencionamos que o cânone, do ponto de vista discursivo, é uma construção. A partir de *A ordem do discurso*, esboçamos uma forma de compreensão do campo canônico, desse lugar nuclear de memória de uma sociedade, enquanto mecanismo de manutenção e controle do que pode ser dito em

uma temporalidade. Para Foucault (2003, p.9), "em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade". Já nomeamos anteriormente alguns desses procedimentos de controle, seleção, organização e distribuição mencionados por Foucault, na obra de Bloom: as tradições de crítica, as instituições de ensino e os grupos sociais dominantes. Estes não são os únicos. Percebemos outros procedimentos de controle dos textos e das pinturas fundamentais: as editoras, por exemplo, como sugere Darnton (2010, p.16): "autores escrevem textos, mas livros são produzidos por profissionais do livro, e esses profissionais exercem funções que vão muito além de manufaturar e difundir um produto. Editores são guardiões de portais, responsáveis por controlar o fluxo de conhecimento." A mídia em suas variadas formas (impressa, televisiva, digital) exerce também um controle desses discursos, na medida em que enumera semanal ou mensalmente os livros "mais vendidos" dentro de seus respectivos temas. Há ainda regras anônimas que funcionam na regulação dos cânones, como as ânsias de leitores de um certo período. A soma dos fatores que podem ser determinados na manutenção de um cânone com os fatores que não podem ser descritos (anônimos) faz do cânone um elemento do "dispositivo", no sentido foucaultiano (cf. Veyne, 2008, p.19), de controle de discursos.

As tradições de crítica aproximam-se muito da categoria de "comentário" formulada por Foucault (2003, p.21): "Não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar [...] coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza." Podemos compreender essas narrativas maiores como as narrativas clássicas, amparadas por mecanismos de manutenção. É o que Foucault chama de "textos primeiros". Os comentários viriam não somente para explicar, glosar, esclarecer um texto primeiro, mas permitiriam construir novos discursos. Há também a possibilidade

de esses dois lugares se alternarem ao longo do tempo: "não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam" (Foucault, 2003, p.23). Um texto primeiro pode vir a diluir-se e ser esquecido, assim como um comentário pode ocupar o lugar do texto primeiro. Um exemplo desse fenômeno é o livro *Ulisses*, de Joyce, que surgiu como um comentário da obra de Homero e por fim tornou-se uma referência canônica por meio da crítica.

Outro fator de destaque dos processos de controle dos textos fundamentais é o nome de autor. Foucault (2003) relata que, na Idade Média, a atribuição de autor no discurso científico era um indicador de verdade, enquanto essa função enfraquece a partir do século XVII. Quanto ao discurso literário, na Idade Média, temos que narrativas, poemas, dramas e comédias podiam circular com relativo anonimato; a partir do século XVII, essa função não cessou de se reforçar. O nome de autor, para Foucault (2003, p.26), não é entendido como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas como "um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência". É importante ressaltar que a função-autor não é produzida somente em textos, mas de igual maneira em outras materialidades. É possível retomar por sua conta a função-autor "naquilo que ele escreve e o que não escreve, [n]aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas" (Foucault, 2003, p.29). A atribuição na pintura (discurso estético) é tão necessária quanto nos discursos científicos e literários. Essa função é tão importante que, na ausência do nome de autor, é preciso que ao menos conste a inscrição "autor desconhecido" ou "artista desconhecido". É dessa maneira que o campo do cânone se inscreve na ordem dos discursos, a partir de mecanismos como o comentário e o nome de autor, entre outros. Os textos canônicos são sustentados por discursos de legitimação.

O discurso e a figura: diálogos entre Foucault e Panofsky

Existem muitas maneiras de descrição do cânone visual. Algumas delas foram forjadas no seio da história da arte. Explicitando o diálogo entre Foucault e Panofsky, é possível compreender a dimensão histórica das imagens a partir de uma análise iconográfica.

Foucault era um leitor de Panofsky. *As palavras e as imagens*,[3] de Foucault (2000), faz referência direta a alguns ensaios[4] de Panofsky (2009). Foucault propõe-se a dizer o que encontrou de novo nesses textos, debruçando-se sobre dois exemplos: a análise das relações entre o discurso e o visível, e a análise da função representativa da pintura nos *Essais d'iconologie*. O primeiro exemplo remete à fecunda polêmica entre palavra *versus* imagem, materialidades distintas com complexos laços de sentido. Por outro lado, a relação discurso *versus* imagem é de outra natureza, uma vez que "discurso" remete a múltiplas definições teóricas, a depender do mirante do qual se está partindo. Cremos que ao falar de discurso, Foucault remeta ao seu próprio posicionamento arqueológico. Esse texto sobre Panofsky é de 1967, momento em que Foucault está inserido nas reflexões que tomarão forma em *A arqueologia do saber*, de 1969. Esse momento foi também o auge do estruturalismo francês, que colocava em evidência a disciplina linguística:

> Estamos convencidos, *sabemos* que tudo fala em uma cultura: as estruturas da linguagem dão forma à ordem das coisas. [...] analisar um capitel, uma iluminura era manifestar o que "isso queria

3 *"Les mots et les images"*. Le nouvel observateur, n. 154, 25 out. 1967, p.49-50.

4 O livro *Significado nas artes visuais* é uma coleção de ensaios de Panofsky. Fazemos referência especificamente à Introdução e ao primeiro capítulo desse livro, pois neles se encontra a metodologia desenvolvida por Panofsky, tema das reflexões de Foucault. A Introdução foi publicada com o mesmo título em *The meaning of the Humanities*, T. M. Greene (Ed.). Princeton: Princeton University Press, 1940, p.89-118. O primeiro capítulo foi publicado como "Introductory" em *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939, p.3-31.

> dizer": restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras. (Foucault, 2000, p.78-79, grifo do autor)

O interesse de Foucault no historiador da arte reside no fato de Panofsky elevar o privilégio do discurso, "não para reivindicar a autonomia do universo plástico, mas para descrever a complexidade de suas relações: entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução, em suma, toda essa franja do *visível* e do *dizível* que caracteriza uma cultura em um momento de sua história" (Foucault, 2000, p.79, grifo do autor).

As relações entre palavra e imagem[5] nas artes são exploradas da seguinte forma: enquanto uma mesma fonte literária pode originar diversos motivos plásticos (a Mitologia nos fala do rapto de Europa e as artes plásticas podem representá-lo de forma violenta ou não; ou então a Bíblia nos fala de Cristo e as artes plásticas lhe atribuem uma certa aparência etc.), um mesmo motivo plástico pode simbolizar diferentes valores e temas (a mulher nua que é Vício na Idade Média e Amor na Renascença). Para Foucault (2000 p.79), "o discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro". Podemos dizer, portanto, que a pintura e a literatura, em momentos determinados da história da arte, são caracterizadas por um movimento de atração e repulsão, regido segundo complexas relações. Eles não se tornam, por isso, nem totalmente independentes, nem totalmente dependentes. Nessa fusão, eles mantêm suas individualidades. Tampouco a arte, enquanto forma, esconde um dizer: "Naquilo que os homens fazem, tudo não é, afinal de contas, um ruído decifrável. O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser, mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever" (Foucault, 2000, p.80).

---

5 Remetemos aos estudos de Bazin (1989, p.189): "A decifração de uma imagem só pode ser feita com a ajuda de textos literários que a esclareçam." Ele refere-se aos textos clássicos gregos e romanos, míticos e religiosos, dos quais se parte para a representação de certos motivos, tipos, figuras etc.

Em um segundo momento de *As palavras e as imagens*, Foucault remete ao paradigma da representação[6] que dominou a pintura ocidental até o final do século XIX. A partir de Gombrich (2001, p.570, trad. nossa) podemos compreender esse paradigma segundo graus de figuratividade: "Nós fizemos notar frequentemente que o termo 'abstrato' não é muito feliz, e propusemos substituí-lo por 'não figurativo'."[7] As pinturas abstratas, por exemplo, são não figurativas, isto é, não mantêm necessariamente uma relação com objetos, homens, animais, coisas ou deuses tal como foram representados em escolas anteriores. Alguns nomes do paradigma não figurativo são Wassily Kandinsky (1866-1944) e Piet Mondrian (1872-1944).

Para Foucault, quatro regras manipulam a representação presente em um quadro do século XVI: a) o estilo; b) a convenção; c) a tipologia; d) a sintomatologia. Da articulação desses quatro elementos, emerge uma obra de arte. "A representação não é exterior nem indiferente à forma. Ela está ligada a esta por um funcionamento que pode ser descrito" (Foucault, 2000, p.80).

As relações entre discurso *versus* imagem, sobretudo quando se trata de abordar a materialidade visual segundo suas próprias combinações, envolvem muitos riscos teóricos. Foucault (2000, p.80) afirma: "Ora, colocam-se múltiplos problemas – e bastante difíceis de resolver quando se deseja ultrapassar os limites da língua." A partir de Panofsky (2009), compreenderemos minimamente as formas de classificação dos elementos visuais de uma pintura, que foram retomadas por Foucault (2000) no tratamento da dimensão discursiva das imagens. A princípio, temos que o campo da história da arte compõe o campo das ciências do homem. A história da arte é uma disciplina humanística: "Historicamente, a palavra *humanitas* tem dois significados claramente distinguíveis, o primeiro oriundo do contraste entre o homem e o que é menos que este; o

6 Não ignoramos as reflexões do próprio Foucault sobre a *epistémé* da representação presentes em *As palavras e as coisas*.

7 On a souvent fait remarquer que le terme "abstrait" n'est pas très heureux et on a proposé d'y substituer «non-figuratif».

segundo, entre o homem e o que é mais que ele. No primeiro caso, *humanitas* significa um valor, no segundo, uma limitação" (Panofsky, 2009, p.20). No primeiro caso, o conceito de "humanidade" remete à qualidade que distingue o homem dos animais; no segundo caso, particularmente na Idade Média, remete a algo oposto a "divindade".

Dessa concepção ambivalente de *humanitas* nasceu o humanismo. Do prisma humanístico, é inevitável distinguir, dentro do campo da criação, as esferas da natureza e da cultura, "e definir a primeira com referência à última, isto é, natureza como a totalidade do mundo acessível aos sentidos, excetuando-se os *registros deixados pelo homem*" (Panofsky, 2009, p.23, grifo do autor). O humanista, portanto, estudará esses registros, porque eles têm a qualidade de emergir da corrente do tempo. A história da arte nasce dessa necessidade de interpretação dos registros, vestígios simbólicos que auxiliam na compreensão do próprio homem.

Essencialmente, as humanidades e a ciência[8] estão em uma relação de complementaridade, e não de oposição. Segundo Panofsky (2009, p.24-25), "enquanto a ciência tenta transformar a caótica variedade dos fenômenos naturais no que se poderia chamar de cosmos da natureza, as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmo da cultura".

O historiador da arte é um humanista cujo material primário consiste nos registros que lhe chegam sob a forma de obra de arte. Para Panofsky (2009, p.30), "nem sempre a obra de arte é criada como propósito exclusivo de ser apreciada, ou, para usar uma expressão mais acadêmica, ser experimentada esteticamente". Para

8 Panofsky (2009, p.24) contrapõe os papéis de humanista e cientista, na medida em que "o cientista trabalha com registros humanos, sobretudo com as obras de seus predecessores. Mas, ele os trata não como algo a ser investigado e sim como algo que o ajuda na investigação. Noutras palavras, interessa-se pelos registros, não à medida que emergem da corrente do tempo, mas à medida que são absorvidos por ela". Para Panofsky (2009), a "ciência" representa as ciências exatas e biológicas – "naturais" –; enquanto as humanidades tratam a "cultura".

experimentar esteticamente todo objeto (seja ele natural ou realizado pelo homem) é preciso não relacioná-lo, intelectual ou emocionalmente, com nada fora do objeto mesmo. A maioria dos objetos que exigem experiência estética são obras de arte. Alguns deles, mesmo concebidos sem o propósito de apreciação, exigem ser apreciados. A obra de arte, sob certa perspectiva de abordagem – seja ela literatura, pintura, escultura, arquitetura, música – desdobra-se em forma e conteúdo. Essas duas dimensões, no entanto, são apreendidas simultaneamente no momento da apreciação (experimentação estética). Como decodificar, portanto, a forma[9] de uma obra de arte? Como separar a simultaneidade de elementos visuais que, em seu conjunto, significam em uma imagem? Panofsky (2009, p.36) elenca três componentes:

> Quem quer que se defronte com uma obra de arte, seja recriando-a esteticamente, seja investigando-a racionalmente, é afetado por seus três componentes: forma materializada, ideia (ou seja, tema, nas artes plásticas) e conteúdo. [...] Na experiência estética realiza-se a unidade desses três elementos, e todos três entram no que chamamos de gozo estético da arte.

A forma, o tema e o conteúdo, em conjunto, contribuem para a significação da arte visual. Um dos elementos da forma, e talvez o principal deles, é o traço, que transforma o caos das formas no cosmos perceptível, reconhecível e interpretável. Talvez o traço seja uma das categorias primárias fundantes para as artes visuais.

> Ao distinguir entre o uso da linha como "contorno" e, para citar Balzac, o uso da linha como "le moyen par lequel l'homme se

---

9 "[...] o elemento 'forma' está presente em todo objeto sem exceção [...]. Se escrevo a um amigo, convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, uma comunicação. Porém, quanto mais eu deslocar a ênfase para a forma do meu escrito, tanto mais ele se tornará uma obra de caligrafia; e quanto mais eu enfatizar a forma de minha linguagem [...] mais a carta se converterá em uma obra de literatura ou poesia" (Panofsky, 2009, p.32).

rend compte de l'effet de la lumière sur les objets", referimo-nos ao mesmo problema, embora dando ênfase especial a um outro: "linha *versus* áreas de cor". Se refletirmos sobre o assunto, veremos que há um número limitado desses problemas [...] [que] pode em última análise derivar de uma antítese básica: diferenciação *versus* continuidade. (Panofsky, 2009, p.41)

Diferenciação, de um lado, porque coloca em contraste o claro do escuro, o liso e o marcado, o exterior e o interior. Continuidade, de outro, porque as formas têm uma extensão limitada pelo traço – o cosmos das formas. Fundamentalmente, essas reflexões demonstram como o historiador de arte posiciona-se diante dos objetos artísticos e de que forma ele os caracteriza, descreve, diagnostica, interpreta. Assim, ele descreve o objeto de sua experiência recriativa e reconstrói as intenções artísticas em termos que subentendam conceitos teóricos genéricos. É nesse movimento que a história da arte e a teoria da arte se complementam. Para Panofsky (2009), há três fases de apreensão da arte visual, segundo as quais podemos visualizar um método:

i. descrição pré-iconográfica;
ii. análise iconográfica;
iii. interpretação iconológica.

Para compreendermos essas três fases, precisamos distinguir iconografia e iconologia. Segundo Panofsky (2009, p.47), "iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem [temas secundários ou convencionais] das obras de arte em contraposição à sua forma [temas primários ou naturais]." Esses temas ou mensagens possuem três níveis:

I. *Tema primário ou natural*, subdividido em *formal* ou *expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas

como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.

II. *Tema secundário ou convencional*: é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia".[10]

III. *Significado intrínseco ou conteúdo*: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Uma interpretação realmente exaustiva do significado

10 "De fato, ao falarmos do 'tema em oposição à forma', referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos. 'Análise formal', segundo Wölfflin, é uma análise dos motivos e combinações de motivos (composições), pois, no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões como 'homem', 'cavalo' ou 'coluna' [...]. É obvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos" (Panofsky, 2009, p.51).

intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista, por exemplo, a preferência de Michelangelo pela escultura em pedra, em vez de em bronze, ou o uso peculiar das sombras em seus desenhos, são sintomáticos de uma mesma atitude básica que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. (Panofsky, 2009, p.50-52)

Some-se a isso a seguinte afirmação:

> Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse "algo mais". A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por "iconologia" em oposição a "iconografia". (Panofsky, 2009, p.52-53)

A fase (iii), de interpretação iconológica, requer o elemento histórico para que possa se realizar. É nesse momento (da apreensão da obra de arte) que cremos ser possível traçar um diálogo com a análise do discurso por meio do componente histórico que rege a sintomatologia[11] representada no conjunto de obras de arte e das práticas discursivas de um mesmo período. É na fase da interpre-

11 Cf. Foucault (2000, p.80).

tação iconológica que o historiador de arte vai além dos limites da moldura do quadro para compreendê-lo, buscando as condições de produção das pinturas, os fatores sócio-históricos que possibilitaram a existência de tal obra, os sujeitos envolvidos etc.

Portanto, a fase em que podemos estabelecer um diálogo entre a teoria da arte e a teoria discursiva é a da interpretação iconológica, sem ignorar a contribuição das fases anteriores, quais sejam, da descrição pré-iconográfica e da análise iconográfica.

> O sufixo "grafia" vem do verbo grego *graphein*, "escrever"; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas. [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar. [...] Iconologia, portanto, é um método que advém da síntese mais que da análise. (Panofsky, 2009, p.53-54)

A interpretação iconológica permite observar os discursos que atravessam os quadros, isto é, permite considerar o significado da obra segundo seu exterior constitutivo. Na análise iconográfica, embora por vezes é suficiente o conhecimento dos temas e conceitos específicos por meio de fontes literárias, método referido por Bazin (1989), isso não garante sua exatidão. "Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental *comparável à de um clínico nos seus diagnósticos*" (Panofsky, 2009, p.62, grifo nosso).

Podemos lançar mão ainda de três estratégias para a compreensão de uma obra de arte sem incorrermos ao erro provocado por uma descrição pré-iconográfica dos motivos baseada somente em nossa experiência prática, ou, então, pela análise iconográfica das imagens, estórias e alegorias baseada em fontes literárias. São elas, segundo Panofsky (2009):

i. *história dos estilos*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas;

ii. *história dos tipos*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos;

iii. *história dos sintomas culturais*: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos.

A terceira fase de apreensão da obra de arte, a interpretação iconológica, ocupa-se do terceiro nível dos temas ou mensagens descrito por nós anteriormente: o significado intrínseco ou conteúdo. O diálogo que esboçamos entre a história da arte e da análise do discurso, por meio do componente histórico, não se deu aleatoriamente. Para Panofsky (2009, p.63), "é na pesquisa de significados intrínsecos ou de conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras". Demonstraremos essas questões a partir da análise da imagem *As Três Graças (*disponível em: < https://www.museodelprado.es/pt/visite-o-museu/15-obras-primas/ficha-da-obra/obra/as-tres-gracas/), uma pintura barroca de Rubens (1577-1640). Lembramos que, na pintura, o barroco (final do séc. XVI a meados do séc. XVIII) e o Renascimento (séc. XIV a XVI) compartilham o interesse pela Antiguidade Clássica; mas o barroco marca-se, principalmente, pelo esplendor exuberante.

i. *Descrição pré-iconográfica*: refere-se à enumeração dos motivos (formas puras reconhecidas como portadoras de significado primário ou natural). No quadro, reconhecemos (percebemos, a partir de traços, cores, volumes) três figuras femininas nuas em movimento de dança: duas das graças olham numa direção e a terceira, na direção oposta. Elas estão envolvidas por um véu, e suas expressões são de alegria. Da mesma forma, reconhecemos elementos da natureza ao redor delas, como uma árvore que lhes serve de moldura à esquerda, uma guirlanda de flores ao alto, e uma paisagem pitoresca ao fundo, com cabras pastando. Há ainda uma fonte, à direita, onde observamos a escultura de um menino que segura

uma cornucópia da qual jorra a água. Disto se constitui a descrição pré-iconográfica: a) identificação de formas puras e b) percepção de algumas qualidades expressionais.

ii. *Análise iconográfica*: refere-se à ligação de motivos ou combinações de motivos (composições) com assuntos e conceitos. É o que chamamos de "imagens"; e as combinações dessas imagens chamam-se de "estórias" e "alegorias". Assim, os três motivos femininos juntos em movimento de dança configuram a imagem das *Três Graças*, deusas gregas da dança e do movimento (Aglaia, Tália e Eufrosina), filhas de Zeus com Eurínome; são seguidoras de Afrodite e dançarinas do Olimpo, cabia a elas enfeitarem Afrodite (Vênus) quando esta saía para seduzir.[12] Inicialmente, elas presidiam todos os prazeres humanos, e foram assim retratadas por Rafael, em sua versão do quadro. Posteriormente, passaram a representar a conversação e os trabalhos do espírito, e dessa maneira foram retratadas por Rubens. A fonte, à direita do quadro, em conjunto com a cornucópia segurada pelo querubim, é, na mitologia grega, um símbolo de abundância e nutrição. Esse nível de apreensão artística pressupõe muito mais familiaridade com objetos e fatos. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos por meio das fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. O sentido, nesse caso, é convencional.

iii. *Interpretação iconológica*: trata-se de observar o significado intrínseco ou conteúdo de uma obra; de tratá-la como um sintoma da sociedade, segundo Foucault (2000). Nesse nível, é mais explícita a apreensão das atitudes básicas de uma nação, de um período, de uma classe social, de crenças religiosas ou filosóficas etc. Por exemplo, compreendemos o estatuto privilegiado que possuíam as pinturas cujos temas eram as narrativas mitológicas nesse contexto do barroco europeu, em geral, e flamengo, em particular. Podemos identificar também um certo padrão de beleza feminina do século

---

12 O heleno Hesíodo catalogou as três filhas de Zeus com Eurínome em sua *Teogonia* (Cf. Matyszak, 2010, p.115).

XVII, sem desconsiderar a questão do estilo (Wölfflin, 1989, p.2-3), encarnado pelas *Três Graças*; as formas rechonchudas representavam um padrão de elegância daquele momento histórico.

Algo parece chamar atenção quando nos detemos por um instante na pintura de Rubens e observamos a Graça que se encontra de costas para nós, espectadores. O dorso dessa figura central, mais especificamente sua coluna, parece adotar uma curvatura artificial, embora o conjunto desse motivo (*As três graças*) reflita naturalidade e harmonia do movimento. Seria essa posição corporal impossível de ser atingida?

Aventamos essa hipótese com base em relatos bastante conhecidos sobre o sacrifício de um certo realismo anatômico – isto é, da exata correspondência do corpo retratado e do corpo real – em função da conquista de determinados efeitos estéticos.

No caso da pintura de Rubens, um certo exagero na curvatura da coluna de uma das Graças contribui/resulta em um efeito estético de movimento harmônico. Bulfinch (2006) enumera que as Graças eram deusas da dança, do banquete, de todas as diversões sociais e das belas-artes. Entre essas práticas, Rubens evidencia em sua tela a habilidade da dança. A harmonia do movimento é o efeito estético almejado.

Gombrich (2001, p.264) assim descreve a harmonia conseguida em *O nascimento de Vênus*, a despeito de algumas estranhezas anatômicas da deusa grega (imagem disponível em: <http://www.uffizi.org/artworks/the-birth-of-venus-by-sandro-botticelli/):

> Sua pintura apresenta uma harmonia perfeita. É verdade que Botticelli sacrificou uma parte dos elementos essenciais aos olhos de seu predecessor: suas figuras não possuem a mesma solidez e não são desenhadas tão corretamente como aquelas de Pollaiuolo ou de Masaccio. [...] A Vênus de Botticelli é tão bela que nós percebemos com dificuldade o estranho comprimento de seu pescoço,

seus ombros caídos e a falta de jeito com que seu braço esquerdo se prende ao corpo.[13]

Essas liberdades de Botticelli (1446-1510) com relação à anatomia feminina acrescentam, segundo Gombrich (2001, p.264) beleza e harmonia à composição, "porque elas contribuem a nos dar a impressão de uma criatura infinitamente terna e delicada vagando em direção à nossa costa como um dom dos deuses".[14] Se Botticelli optasse por uma maior fidelidade anatômica na representação de sua Vênus, talvez o efeito de delicadeza e ternura não fosse atingido – pelo menos não da forma como entrou para um cânone e para uma memória.

J. A. D. Ingres (1780-1867), de igual maneira, foi alvo frequente de críticas sobre as estranhezas anatômicas encontradas em suas obras. Vale lembrar que ele se manteve conservador em um contexto em que se forjava pouco a pouco uma nova concepção para as artes. A França viu nascer, no século XIX, como detalharemos mais à frente, uma grande revolução pictural, que os historiadores da arte costumam dividir em três fases (Gombrich, 2001): a) Romantismo, representado por E. Delacroix; b) Realismo, representado por G. Courbet; c) Impressionismo, determinado por E. Manet. Nesse contexto, J. A. D. Ingres prezava pela "precisão absoluta no estudo do modelo vivo, e desprezava o improviso e a desordem" (Gombrich, 2001, p.504). Foi, por isso, muito criticado por seus contemporâneos que consideravam insuportável sua *perfection glacée*.

Observaremos, então, a obra *Tétis implorando a Júpiter*, de Ingres (disponível em: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2573.

13 Sa peinture présente une harmonie parfaite. Il est vrai que Botticelli a sacrifié une partie des éléments essentiels aux yeux de son prédécesseur: ses figures n'ont pas la même solidité et elles ne sont pas dessinées aussi correctement que celles de Pollaiuolo ou de Masaccio. […] La Vénus de Botticelli est si belle que nous remarquons à peine l'étrange longueur de son cou, ses épaules tombantes et la maladresse avec laquelle son bras gauche s'attache à son corps.

14 […] parce qu'elles contribuent à nous donner l'impression d'une créature infiniment tendre et délicate voguant vers nos rivages comme un don des dieux.

htm>), em que se evidencia a estranheza do pescoço de Tétis. A pintura ilustra uma cena da *Ilíada*, de Homero, em que Tétis implora para Júpiter intervir na guerra de Tróia, poupando a vida de seu filho, Aquiles. "Tétis dirigiu-se imediatamente ao palácio de Jove [Júpiter], a quem pediu que fizesse os gregos se arrependerem da injustiça praticada contra seu filho, concedendo o sucesso às armas troianas" (Bulfinch, 2006, p.211). Essa pintura foi escolhida por Ingres para ser enviada ao Salão de Paris.

> O tema de *Tétis implorando a Júpiter* [...] foi julgado impróprio para um grande quadro de história. Quanto ao tratamento – linearismo exagerado, deformações anatômicas intoleráveis, desprezo total da perspectiva –, ele só podia alienar ainda mais os juízes acadêmicos. A independência, para não dizer excentricidade, de Ingres é concentrada na figura feminina: o pescoço estranhamente estendido de Tétis, achatamento da figura de modo que pernas direita e esquerda se confundam, tudo contribui para fazer dele um corpo abstrato, distante, estranho e ao mesmo tempo estranhamente sensual.[15] (Zerner, 2005, p.98)

Essa pintura não foi bem recebida no Salão. A forma como Ingres representou o pescoço da divindade grega constitui uma estranheza anatômica. No entanto, bem como os braços de Vênus contribuem para o efeito de ternura e delicadeza, o pescoço de Tétis, para Zerner (2005, p.98) contribui para o efeito de desejo: "É, em uma palavra, a própria inscrição do desejo".[16] Uma posição exagerada do pescoço, é certo, mas é a forma que Ingres encontrou para representar um pe-

15 Le sujet de *Jupiter et Thétis* [...] fut jugé tout à fait impropre pour un grand tableau d'histoire. Quant au traitement – linéarisme outré, déformations anatomiques intolérables, mépris total de la perspective –, il ne pouvait qu'aliéner plus encore les juges académiques. L'indépendance, pour ne pas dire l'excentricité, d'Ingres est concentrée dans la figure féminine ; le cou bizarrement développé (goitre, a-t-on dit) de Thétis, l'aplatissement de la figure de sorte que jambe droite et gauche se confondent, tout concourt à en faire un corps abstrait, distant, étrange et en même temps étrangement sensuel.

16 C'est, en un mot, l'inscription même du désir.

dido. As consequências da decisão de Júpiter recairiam diretamente sobre Aquiles. O que chamamos aqui de "estranheza" ou "deformidade" anatômica do enunciado visual é, na verdade, requisito para os efeitos de sentido que a obra veicula. Esses detalhes são cuidadosamente planejados pelos grandes artistas a fim de atingir o efeito almejado. P. P. Rubens, S. Botticelli e J. A. D. Ingres, por meio de técnicas e práticas, souberam todos, em sacrifício da anatomia, fazer emergir o movimento, a ternura e o desejo.

A arte representa um conjunto de valores de sua época. Atua como memória gráfica do tempo, apresenta caminhos de acesso à história, consolida-se como símbolo criativo que descreve a sociedade que o viu nascer. Dessa perspectiva, muitas das paródias visuais que analisamos colocam o corpo no centro das análises: "Eu me pergunto se, antes de colocar a questão da ideologia, não seria mais materialista estudar a questão do corpo, dos efeitos do poder sobre ele" (Foucault, 2008, p.148).

As pinturas, como as de Rubens, são produto da confluência de uma materialidade visual – de uma linguagem não verbal – com a história. É dessa forma que podemos abordar, por exemplo, *Vênus ao espelho* e uma de suas releituras atuais como acontecimentos discursivos, "no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória" (Pêcheux, 2002, p.17). Trata-se de trabalhar sobre as materialidades do objeto artístico para compreender quais são os discursos que o atravessam ou quais deles ele integra; em outras palavras, é possível enxergar nele uma "função enunciativa", passível de descrição:

Cuerpo Danone, do artista Siro López (disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article1208>), é uma releitura de *Vênus ao espelho*, pintada em 1608 por Peter Paul Rubens. Na composição original de Rubens, Vênus (deusa romana do amor, da beleza e da fertilidade) é retratada diante de seu filho Cupido, que segura um espelho perto do rosto da mãe. Rubens teve como inspiração, certamente, a obra homônima do pintor italiano Ticiano, de 1555. O tema de Vênus e Cupido é extremamente recorrente nas artes renascentistas e barrocas, em função do resgate das narrativas

mitológicas na pintura. Velásquez, por exemplo, tem sua versão desse tema (*La Venus del espejo*, 1647-1651).

Ao irromper na contemporaneidade, essa releitura carrega consigo toda a memória de seu percurso no campo das artes, uma vez que Siro López tomou como base para sua criação um ícone pictórico do Ocidente: um quadro de Rubens,[17] que se insere em uma trama de outros quadros que representam a mitologia.

Essa imagem, portanto, apresenta-nos somente um elemento diferente da pintura de Rubens: o frasco de iogurte Danone. Em Rubens (imagem disponível em: <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/192>), o cupido segura um espelho, no qual é possível entrever parte do rosto de Vênus. Destacando esses dois elementos (espelho e iogurte *light*) representados no original e em sua ressignificação, podemos observar algumas características da identidade feminina que atravessam, sob a forma de discursos, a imagem modificada. Antes disso, cabe relembrarmos que Rubens foi um

> humanista flamengo, representante do Barroco na Europa renascentista. Esse momento histórico, o Renascimento, com a retomada da Antiguidade clássica, caracteriza-se por suas 'polaridades e contradições' [...]. A sensualidade altamente pagã da obra de Rubens se situa ao mesmo tempo na sociedade da burguesia mercantil e na Igreja do período moderno, que procura se adaptar aos novos tempos de descobertas e de novos prazeres, relegando a um segundo plano o martírio dos santos (Milanez, 2001, p.291).

Vênus ao espelho possui portanto lateralidades, na medida em que se apoiou em obras anteriores (ex. Ticiano) e possibilitou criações posteriores (ex. Velásquez). A arte de López, em *Cuerpo Danone*, vem desestruturar os sentidos presentes em Rubens e instaurar

17 Quando afirmamos que esta ou aquela obra de arte é um ícone pictórico do Ocidente, referimo-nos aos três fatores de manutenção do cânone citados por Bloom (1995): a) tradições de crítica; b) instituições de ensino; c) classes sociais dominantes.

ainda outros. López não só alterou um elemento do quadro, mas as relações entre eles. Dessa maneira, *Cuerpo Danone* permite outras interpretações, cria novos trajetos de sentido.

O frasco de iogurte *light* não está lá por acaso; ele atua como um símbolo e articula-se com a norma corporal dessa época. Não é à toa que ele substitui o espelho, ambos símbolos importantes da subjetivação do corpo feminino. O espelho, ao longo da história, sempre se relacionou com a questão do belo e, por extensão, com a identidade feminina. Na releitura de López, a alteração no quadro ativa justamente uma memória discursiva sobre as práticas reguladoras do corpo da mulher, e isso produz um certo efeito de sentido por tratar-se de um quadro do século XVII, momento em que a norma corporal era outra. Essa norma é apreendida pelos contornos antropomórficos que revestem uma entidade mitológica, Vênus.

Para Foucault (2008a, p.146), "o grande fantasma [corporal existente ao nível das diferentes instituições] é a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos." No século XVII, a "universalidade das vontades" que recaía sobre o corpo da mulher foi representada no quadro de Rubens por meio de uma certa nuance cromática para o tom de pele, uma certa escultura corporal, determinados gestos realizados pela deusa, um certo olhar direcionado para o espelho etc. É o próprio corpo revestido de poder. É nesse sentido que Foucault se refere à materialidade do poder, pois ele se exerce sobre o corpo e se dá a ver, faz com que os sujeitos possuam o desejo de ver em seu próprio corpo as vontades do corpo social, esse corpo "imaginado" por uma sociedade, em uma época, e que é tomado, entre outras coisas, como padrão de beleza. O corpo social age como uma das práticas subjetivadoras (entendidas como a constituição identitária vinda do exterior) do corpo feminino.

Por outro lado, o corpo social (ou fantasma corporal) do século XVII não é o mesmo de nossa contemporaneidade. Essa mudança na concepção do corpo constituirá o terreno a ser explorado por

López para realizar sua criação. Quais foram, portanto, as causas dessa mudança? Entre elas, encontram-se as próprias relações de poder que se investiram no corpo:

> O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. (Foucault, 2008a, p.146)

A releitura de López explicita um desconforto: enquanto na pintura de Rubens Vênus está diante do espelho observando sua própria beleza e feminilidade, a mão sobre o peito em um gesto que sugere a própria contemplação, em López esse gesto percorre outros sentidos, deixa brechas para outras interpretações. Entre elas, o que era contemplação transforma-se em espanto, uma vez que Vênus não está se vendo, mas observando a oferta de seu filho Cupido: o Cuerpo Danone. No Brasil, esse produto chama-se Corpus Light: "**Corpus** é o Iogurte Light da **Danone,** com 0% de gordura e sem adição de açúcares."[18] Esse efeito de sentido emerge justamente da incompatibilidade entre o corpo de Vênus e a norma corporal de nossa época. É como se Cupido dissesse em sua oferta: "Deve-se ter um corpo *light*, mãe".

Na esteira dessas representações, o frasco de iogurte segurado por Cupido atua mais como um símbolo do que propriamente como um produto a ser consumido, dado o exagero com que seu tamanho foi representado; Cupido inclusive curva-se levemente para trás tentando segurá-lo. Ao executar esse gesto, Cupido nos aponta uma direção, atrai nosso olhar para uma certa parte do quadro: o corpo de Vênus, e, por extensão, o corpo de uma mulher.

---

18 Extraído do *site* da Danone. Confira <http://www.danone.com.br>. *Link* "Nossas marcas".

Segundo Foucault (2008a, p.146), a partir do século XVIII iniciou-se "um controle, uma vigilância, uma objetivação da sexualidade com uma perseguição dos corpos". Tem-se, dessa forma, uma "polícia do corpo", representada na obra de López por Cupido. "Mas a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo..." (Foucault, 2008a, p.146-147). Inicia-se um trabalho sobre o corpo, e o poder responde por meio de uma exploração econômica da erotização, isto é, desde os produtos de bronzear até os filmes pornográficos. O corpo se revolta, tem início uma luta do corpo sexual para existir. "Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzeado!'" (Foucault, 2008a, p.147). Embora atuando no nível da superfície como estímulo, o poder investido no corpo atua em alguma medida também como repressão, pois se o sujeito não é "magro, bonito, bronzeado" não deve ficar nu.

Eis o que gostaríamos de demonstrar acerca do corpo investido de poder, protagonista de uma revolta desde o século XVIII sob forma de um trabalho insistente sobre si, que abrange desde a ginástica (para a manutenção do corpo sadio) à exaltação da nudez (comprovação e consequência da saúde corporal). A dúvida que permanece é: quem é então responsável pela política do corpo, que na obra de López emerge sob a forma repressora na figura de Cupido, que oferece a Vênus um iogurte para que ela se enquadre em determinada norma corporal? Os agentes da política do corpo, para Foucault (2008a, p.151), são "um conjunto extremamente complexo [...] tão sutil em sua distribuição, em seus mecanismos, seus controles recíprocos, seus ajustamentos [...] É um mosaico muito complexo." Podemos nos reportar à mídia, que atua também como produtora e reprodutora de estereótipos de um imaginado "corpo ideal" que, entre outras coisas, incentiva a movimentação de milhões de dólares em cirurgias estéticas.

> Naturalmente, a medicina desempenhou o papel de denominador comum... [...] Era em nome da medicina que se vinha ver como eram instaladas as casas, mas era também em seu nome que se catalogava um louco, um criminoso, um doente... Mas existe, de fato, um mosaico bastante variado de todos estes "trabalhos sociais" a partir de uma matriz confusa como a filantropia [isto é, pessoas que vêm se ocupar da vida dos outros, de sua saúde, da alimentação, da moradia... Mais tarde, desta função confusa saíram personagens, instituições, saberes... uma higiene pública, inspetores, assistentes sociais, psicólogos]. (Foucault, 2008a, p.151-152)

O discurso médico, para Foucault, atravessa toda a prática da política do corpo, pois foi ele que determinou, em certo momento histórico, o que era um corpo saudável e magro e o que era um corpo obeso e sem saúde. Vênus, ao ser representada seminua, torna-se alvo dessa memória discursiva ancorada na medicina (do século XVIII até os dias de hoje). É nesse sentido que a aparência de Vênus parece remeter a uma incompatibilidade e, por isso, entendemos por que se deu a inscrição do frasco de iogurte *light* e não de outro elemento em seu lugar.

O espelho. Na pintura de Rubens, ele se relaciona intimamente com a produção de uma subjetividade feminina. O espelho sempre funcionou como um termômetro da beleza para o sujeito que se olha; ele age, na pintura original, como um elemento não verbal que se inscreve no núcleo dos discursos sobre a beleza e a feminilidade – ele é seu símbolo maior.

Para Foucault (2006b), um espelho funciona como uma experiência mista que separa as utopias e as heterotopias.[19] Antes, no

19 O conceito de "heterotopia" é multifacetado. Em "Outros espaços", encontramos uma das faces dessa noção. No prefácio de *As palavras e as coisas*, por outro lado, Foucault utiliza esse termo para se referir à linguagem como um "não lugar" em que podem se justapor elementos muito distintos, inconcebíveis de se avizinharem em um outro espaço qualquer a não ser "na voz imaterial que pronuncia sua enumeração" Para Foucault (1995, p.7-8), "As *utopias* consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo,

entanto, de compreendermos como o espelho atua na produção de sentidos dessa pintura, é preciso explicitar o que se entende por utopia, de um lado; e heterotopia, de outro. Para Foucault (2006b), as utopias são espaços fundamentalmente irreais (por exemplo, outras formas de sociedade, ou espécies melhoradas dela, como o Comunismo), enquanto as heterotopias, mesmo que sejam irreais, possuem uma localização geográfica na realidade. As heterotopias são

> espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis [...] *e acredito que entre as utopias e esses posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho* (Foucault, 2006b, p.415, grifo nosso).

---

num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases." Em "Sobre a geografia", reitera-se a importância da utilização dos termos espaciais no estudo dos saberes. Segundo Foucault (2008b, p.165): "a geografia deve estar bem no centro das coisas de que me ocupo." O autor revisita as noções de "território", "campo", "deslocamento", "domínio", "solo", "região", "horizonte", "arquipélago", "paisagem" para refletir de que forma as questões da geografia atravessam sua obra. "Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos" (Foucault, 2008b, p.158).

Toda sociedade possuiu suas heterotopias, isto é, lugares que se posicionarão de maneira a inverter e contrapor outros. Não vivemos em ambientes estáveis cujas funções não se alteram jamais. O estudo histórico do espaço, ou as diferentes maneiras de percepção do espaço em variadas épocas, ajuda-nos a enxergar a complexidade dos espaços em uma sociedade. Como exemplo, Foucault (2006b) cita o teatro, que altera no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; ou ainda o cinema, que se caracteriza por uma sala retangular no fundo da qual se projeta um espaço de três dimensões sobre uma tela de duas dimensões. Mais complexo ainda se mostra o espelho – também um espaço de duas dimensões – que tende a alternar a percepção de existência entre o sujeito que observa sua imagem e a imagem produzida no fundo de sua própria projeção:

> O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (Foucault, 2006b, p.415)

Na pintura de Rubens, o espelho dá a Vênus sua própria visibilidade, sua sensualidade, seu movimento, suas cores – mesmo que seja uma reprodução no melhor estilo barroco da obra de Ticiano. *Vênus ao espelho* promove uma introdução ao trabalho mitológico de Rubens e também ao seu ideal de beleza feminina. Não bastasse Vênus emergir do quadro como um ser mítico que representa a própria beleza, o espelho provoca um emparelhamento de reforço dessa leitura, uma vez que ele duplica a forma que tem diante de si. Vênus e o espelho destacam-se no fundo escuro do quadro junta-

mente com o querubim, que segura o reflexo metonímico do rosto de Vênus, "lá onde ela não está".

O espelho é o elemento que López decide substituir pelo frasco de iogurte, fazendo assim sua criação circular nos meios digitais. Não cabe, como sabemos, no campo da análise do discurso, perguntarmos: "O que o autor quis dizer com essa substituição?"; trata-se, sim, de buscarmos compreender as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas de nosso momento histórico. Como apontamos a certa altura do texto, a substituição do espelho pelo iogurte só foi possível por conta das leis que regem uma dada norma corporal em nossa sociedade, que tem como padrão de beleza o corpo magro, esguio, sadio, que se exercita. Essas leis atravessam o sujeito que produz arte (seja Rubens, no século XVII; seja López, no século XXI) de três maneiras: i) historicamente; ii) inconscientemente; iii) sob a forma de uma linguagem (não verbal, no caso da pintura).

É esse descentramento do sujeito que nos permite compreender nossa atualidade, representada em obras de arte como as de Rubens e em contrapublicidades como as de López. Como a análise do discurso lida com esse descentramento em seu aparelho teórico e metodológico? Na constituição dessa disciplina, operada por Pêcheux e Dubois em 1969, havia já um diálogo entre Pêcheux e três autores cujas obras pertenciam a diferentes campos do saber: a) Marx (relido por Althusser); b) Saussure (relido por Pêcheux); e c) Freud (relido por Lacan). A obra desses três autores e suas releituras operam já esse descentramento do sujeito.

> 1) **a re-leitura de Marx**: reinterpretando os escritos de Marx, autores como Althusser propõem que os indivíduos não podem ser os "autores" ou os agentes da história. O anti-humanismo teórico de Althusser deslocou o centro do homem para as estruturas;
>
> 2) **a re-leitura de Freud**: a descoberta do inconsciente, a revelação de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos, com base muito diferente daquela da Razão, destronou

a ideia de um sujeito racional, provido de uma identidade fixa e unificada;

3) **a re-leitura de Saussure**: ao propor que a "língua é um sistema social", "há arbitrariedade entre os signos e seus referentes", "há polissemia nos sentidos", etc. – a Linguística saussureana despossuiu o sujeito de sua língua, ele deixou de ser "dono" de suas palavras (Gregolin, 2008c, p.90-91, grifo do autor).

Assim, pensar a identidade hoje é retornar às questões que propiciaram Pêcheux, no interior de seu laboratório de Psicologia Social, a apropriar-se de outros saberes a fim de fazer emergir a análise do discurso. A mídia impressa, televisiva, digital etc. constituem, entre outras coisas, dispositivos nos quais se (re)criam e onde circulam discursos identitários. Foucault revela-se um grande expoente no tocante à identidade, pois o objetivo central de seus estudos foi, segundo Gregolin (2008c, p.9), "produzir uma história dos diferentes modos de objetivação/subjetivação do ser humano em nossa cultura". A definição de identidade requer considerar que tal noção é um processo de produção e um efeito de discurso. Segundo Navarro-Barbosa (2007, p.101), "sendo as identidades construídas no e pelo discurso, é preciso compreendê-las como produtos de lugares históricos e de instituições. É no interior de práticas discursivas e pelo emprego de estratégias específicas que as identidades emergem."

Por meio dos elementos de subjetivação, operações de descentramento do sujeito e reprodução de estereótipos pela mídia digital, compreendemos por que não cabe perguntar o que o autor (da pintura, de um lado; da contrapublicidade, de outro) quis dizer, pois ele se constitui como um sujeito atravessado e assujeitado sob vários graus pela história (teoria marxista), pelo inconsciente (teoria freudiana) e pela linguagem (teoria saussuriana). O que López fez foi ocupar uma dada posição enunciativa – em um gênero pictórico – a partir da qual se enuncia com base em práticas discursivas sobre o corpo. É assim que *Cuerpo Danone* faz sentido para aqueles que o olham, pois as relações entre um corpo feminino, um espelho, e um iogurte *light* estão inscritas e articuladas historicamente.

2
Michel Pêcheux: os limites de um projeto

Em nossa trajetória de investigação da emergência da imagem de arte como objeto da análise do discurso, é preciso retornar à história conceitual dessa disciplina para a compreensão do lugar ocupado pelas reflexões acerca da imagem. A leitura dos últimos textos de Pêcheux revela a mutação dos objetos da análise do discurso entre 1980 e 1983. Para examinarmos esse período com maior acurácia, devemos considerar a divisão seguinte:

i. Michel Pêcheux e seus trabalhos;

ii. A análise do discurso enquanto projeto teórico.

Gostaríamos de esclarecer com essa divisão que, enquanto "projeto teórico", a análise do discurso poderá levar em conta diversas materialidades discursivas a partir das alianças com outras teorias, a partir do pensamento de seu fundador que persistiu além de sua morte, a partir dos desenvolvimentos da teoria discursiva em outros territórios e em outros momentos históricos. Por outro lado, se considerarmos Pêcheux e seus escritos unicamente, observaremos que ele nunca deixou de trabalhar com o discurso político-partidário verbal – destacamos as reflexões sobre o enunciado "On a gagné" (Pêcheux, 2002). Ao elencar, a seguir, os trechos em que Pêcheux menciona a pintura e seu funcionamento em um dado discurso e em uma dada sociedade enquanto materialidade de legitimação do

discurso verbal, compreenderemos em alguma medida qual era o papel das artes plásticas com relação aos discursos ideológicos, regentes dos demais tipos de discursos. Com efeito, retomar esses trechos permite de igual maneira observar as interpretações que deles foram feitas, ao longo dos tempos, por especialistas do discurso.

Nota sobre o primeiro momento da análise do discurso (1969-1975)

Sabemos que a análise do discurso, na sua "primeira época" (Pêcheux, [1983] 1997b), buscava apreender discursivamente os enunciados verbais, haja vista o mecanismo de análise automatizada, o *corpus* da AD-1 e a inflexão de Pêcheux pela teoria saussuriana nesse primeiro momento, que é marcadamente centrado na relação que Pêcheux estabelece com Louis Althusser (1983), acerca do conceito de ideologia. O objeto de análise constituía-se de grandes textos políticos escritos e os dispositivos de análise se voltavam unicamente para eles. A principal preocupação desse período pousava na questão do método estruturado, e isso pode ser facilmente observado na segunda parte do livro *Análise automática do discurso*, de Pêcheux ([1969] 1997a), cujo destaque se volta para os cálculos matemáticos e algoritmos que descrevem o dispositivo de análise automatizada do processo discursivo, que se realizava por meio da ajuda de recursos informáticos para o processamento de grandes quantidades de *corpora*. Ao analista cabia interpretar os dados (sempre linguísticos) obtidos após a automatização, relacionando-os com: a) a ideologia; b) com os sujeitos; e c) com o histórico-social.

Nota sobre o segundo momento da análise do discurso (1976-1979)

Em sua "segunda época", alguns dogmas herdados da fase anterior foram relativizados e sofreram um tímido "afrouxamento". Em 1975, ano da publicação de seu segundo grande livro, *Semântica e*

Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio, Pêcheux ([1975] 1995a) relativiza a tese do sujeito estritamente assujeitado pela ideologia com a formulação dos dois esquecimentos, segundo a qual o sujeito possui algum controle sobre os enunciados verbais que emite. Em 1982, foi adicionado a esse livro um anexo escrito três anos após a publicação de *Semântica e Discurso*, intitulado "Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação" (Pêcheux, [1982] 1995c) que relativiza alguns procedimentos e revê certos conceitos aplicados na primeira versão de 1975. Em outro texto anexo, no mesmo livro, esboça-se a possibilidade de se considerar a propaganda política enquanto elemento da linguagem da revolução socialista, cuja "retórica apresenta-se a serviço do verdadeiro, no qual intervêm elementos que tocam primeiro os olhos e o coração antes de atingir o espírito" (Pêcheux, 1995b, p.284).

Nota sobre o terceiro momento da análise do discurso (1980-1983)

É nessa terceira fase – de 1980 em diante – que se estabelece, em grande parte, nosso trabalho, pois percebemos um afastamento de Pêcheux com relação às teses althusserianas e uma aproximação com as teses foucaultianas. Sobretudo, gostaríamos de destacar dois pontos sobre a "terceira época": a abordagem das falas ordinárias – mesmo que ainda no campo político-partidário – e as reflexões acerca da imagem enquanto operador de memória social. Em seu livro *O discurso*: estrutura ou acontecimento, por exemplo, Pêcheux ([1983] 2002) debruça-se sobre um enunciado político comum: "On a gagné", pronunciado pelos eleitores de François Mitterrand, do partido de esquerda, que ganhara as eleições para presidente da República Francesa no dia 10 de maio de 1981. Esse enunciado, segundo Pêcheux, é atravessado por discursividades da mesma maneira que os escritos doutrinários, pois revela uma estrutura[1]

1 *"On a gagné* **Ø**": sujeito indefinido *on,* referindo-se indeterminadamente aos militantes do partido esquerdista francês ou ao povo geral da França; ausência

e integra um acontecimento.[2] A partir de então, as formulações cotidianas, tomadas "no ordinário do sentido", passam a integrar o *corpus* do analista de discursos. Em *Papel da memória*, Pêcheux ([1983] 2007) e outros autores abordam a questão das materialidades não verbais enquanto lugar de inscrição da memória social. Nesse texto, Pêcheux delineia algumas reflexões acerca da imagem – pensada como instância atravessada pela história e pela memória no processo de circulação discursiva – e questiona sua posição com relação a Roland Barthes. Esses dois pontos serão retomados mais adiante.

As últimas palavras de um autor inquieto

Michel Pêcheux, em seus últimos textos, já alertava para as transformações do discurso político, sem, no entanto, se deter nos desdobramentos das tecnologias de comunicação de massa e futuras consequências de sua popularização para a percepção do homem público. Embora fosse consciente da mutação dos discursos com relação à mídia emergente, esses apontamentos aparecem sob a forma de breves menções, e a ausência de um maior aprofundamento impede a plena ancoragem de afirmações a esses trechos.

> Nos seus *últimos textos*, Michel Pêcheux fala das mudanças do discurso político, reiterando que esse campo discursivo estava, já

---

de complemento, levando ao questionamento "ganhamos o quê?". Em uma partida de futebol, a resposta é óbvia, mas e no terreno da política? Ademais, devemos lembrar que esse enunciado é deslocado do campo do esporte, motivo pelo qual se observa o estranhamento no momento de sua irrupção (Pêcheux, [1983] 2002).

2 Para Pêcheux ([1983] 2002, p.17), o acontecimento se estabelece "no ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória." Ao isolarmos o enunciado "*On a gagné*", percebemos que a irrupção desse acontecimento na história se inscreve em uma atualidade, ao mesmo tempo em que retoma uma memória proveniente do esporte, que se configurava como "campo primeiro" de existência desse enunciado, antes de seu deslizamento para o campo da política.

naquele período, amplamente midiatizado. A "língua de madeira" (dura e hermética) havia se transformado em "língua de vento" (flexível, cotidiana, mas quase nada referencial), e as eleições pareciam cada vez mais manifestações esportivas transmitidas pelas mídias. As modificações do objeto de análise já haviam imposto transformações teóricas e metodológicas: já era o tempo da "heterogeneidade", da busca por novas vias, distanciando-se de uma vulgata do marxismo althusseriano, de novas "materialidades discursivas", da emergência das noções de *memória discursiva*, de *acontecimento discursivo* etc. Mas, apesar das sugestões de Pêcheux, ainda não era chegado o tempo de considerar, de fato, o discurso político no tempo das mídias. (Piovezani Filho, 2007, p.113, grifo nosso)

Segundo Piovezani Filho (2007), os "últimos textos" de Pêcheux, nos quais ele discorre sobre as mudanças no discurso político, são:

- *A língua inatingível* (Gadet; Pêcheux, [1981] 2004).
- *Delimitações, inversões, deslocamentos* (Pêcheux, [1982] 1990b).
- *O discurso: estrutura ou acontecimento* (Pêcheux, [1983] 2002).
- Ao lado desses três textos sugeridos, incluímos também, por nossa conta:
- *Ouverture du colloque* (Pecheux, [1981] 1981b).[3]
- *L'énoncé: enchâssement, articulation et dé-liaison* (Pêcheux, 1981c).
- *Papel da memória* (Pêcheux, [1983] 2007).
- *Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso* (Pêcheux, [1984] 1998).
- *Metáfora e interdiscurso* (Pêcheux, [1984] 2012).

Percorreremos esses textos com vistas a encontrar os trechos em que Pêcheux discorre sobre elementos que significam além ou ao

3 Os dois textos de Pêcheux (1981b; 1981c) fazem parte da mesma ata do colóquio realizado entre 24 e 26 de abril na Université Paris X – Nanterre. As atas do colóquio *Materialités discursives* foram publicadas em 1981, pelas Presses Universitaires de Lille.

lado da verbalização, isto é, trechos em que Pêcheux aponta para uma análise de discursos de diversas naturezas, mais do que para uma análise do discurso político escrito.

Destaque sobre *Delimitações, inversões, deslocamentos*

Nesse texto, Pêcheux trata do ausente, invisível ou simbólico na linguagem, a partir de três revoluções: a) revolução burguesa de 1789; b) revoluções socialistas do séc. XIX; c) revoluções proletárias do séc. XX. Trata-se de um estudo de longa duração, uma vez que contempla três séculos. Pêcheux almeja abordar o não presente na representação dos povos e do poder na sociedade em que essas revoluções se instalaram. Essencialmente, Pêcheux nos diz que a ausência é constitutiva da linguagem e que ela aparece sob a forma de variados elementos: negação, hipótese, desejo, subjuntivo, formas de presente/passado/futuro, imperativo, "eu" diferenciando-se de "nós", a alteridade encontrada em "ele(s)" e "ela(s)" etc. Consideremos o seguinte trecho:

> Abstrações como "o povo", "as massas", "o proletariado", "a luta de classes" *podem ser mostradas (pintadas, filmadas ou televisionadas) enquanto conceitos, sem disfarces?* E não ocorre o mesmo com o inconsciente freudiano? (Pêcheux, [1982] 1990b, p.8, grifo nosso)

Pêcheux questiona, aqui, se uma abstração pode ser pintada sem disfarces. Sabemos que "o povo", "as massas" etc. são conceitos para a teoria marxista. A questão posta por Pêcheux revela uma crítica à objetividade dos conceitos marxistas e, por consequência, remete a uma revisão das bases do projeto teórico da análise do discurso, pois as abstrações, sofrendo influência de disfarces, do inconsciente, do simbólico etc., tornam-se conceitos marcadamente ideológicos, isto é, já transfigurados e isso turvaria a visão do pesquisador. Além disso, buscando aqui preocupações com as

mutações dos discursos em função da mídia emergente, deparamo-nos, na penúltima página desse texto, com a seguinte afirmação:

> O nazismo não recomeçará provavelmente como tal, mas "o ventre ainda está fecundo", e ele gera a cada dia meios mais eficazes para dominar o que lhe resiste: as "línguas de vento" [nota 27] se aperfeiçoaram consideravelmente desde os anos 30 na arte da anestesia e da asfixia.
>
> Do médium em transe que se tornou visível pela sua voz na Alemanha radiofônica de 1933, até os fantasmas audiovisuais das mídias contemporâneas, que progressos na arte de fazer marchar as massas, produzindo-lhes o invisível!
>
> A eficácia destes disfarces consiste em que "as massas" permanecem aí tão invisíveis a si mesmas, tão irrepresentáveis como conceitos. E esta fantasmagoria espectral funciona tão bem, aparentemente, que certos pensadores chegam a enunciar que o real não passa de uma armadilha, uma rede de simulacros, uma autoprodução do discurso da sedução... "O poder não existe", diz Baudrillard, esforçando-se para esquecer Foucault! Não é esta a melhor maneira de cair no regaço materno do poder estatal contemporâneo?
>
> O poder existe, e ele dispõe até de uma vantagem bastante considerável, ao menos na Europa, sobre as forças suscetíveis de colocá-lo em causa: mas por detrás do esgotamento da figura clássica do porta-voz, por detrás do desregramento dos performativos políticos legítimos, começa também uma nova transformação das relações do visível com o invisível, com o irrealizado e o inexistente, que o poder combate com a multiplicidade de espectros [nota 28]. (Pêcheux, [1982], 1990b, p.19-20)

Consideramos importante também transcrever a nota 28: "Porque o olho é ainda mais crível que o ouvido: diferentemente de um enunciado, uma imagem não tem alhures; não se pode aplicar a ela uma 'transformação' negativa ou interrogativa" (Pêcheux, [1982] 1990b, p.24). Essa nota representa a diferenciação que Pêcheux empreende entre os termos "enunciado" e "imagem": Para Pêcheux,

nesse texto em particular, "enunciado" refere-se, evidentemente, aos enunciados verbais; e a imagem não apresenta sintaxe, não pode ser negada, não pode transformar-se em uma pergunta. A imagem é afirmação.

Destaque sobre *O discurso: estrutura ou acontecimento*[4]

Pêcheux apresenta-nos três elementos para analisar discursivamente os enunciados: a) o acontecimento; b) a estrutura; e c) a tensão entre descrição e interpretação. Dessa maneira, ele elenca três caminhos a serem seguidos:

> Para entrar na reflexão que empreendo aqui com vocês, sobre o discurso como estrutura e como acontecimento, imagino vários caminhos muito diferentes.
>
> Um primeiro caminho seria tomar como tema um *enunciado* e trabalhar a partir dele; por exemplo, o enunciado "On a gagné" ["Ganhamos"] tal como ele atravessou a França no dia 10 de maio de 1981, às 20 horas e alguns minutos (o *acontecimento*, no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória).
>
> Um outro caminho, mais clássico, na aparência (mas o que é clássico hoje?), consistiria em partir de uma *questão* filosófica; por exemplo, o da relação entre Marx e Aristóteles, a propósito da ideia de uma ciência da estrutura. [...]
>
> E então? Não seria melhor (terceiro caminho possível) eu me ater sabiamente ao domínio "profissional" no qual me encontro, bem ou mal, minha referência: o da tradição francesa de análise de discurso? [nota 1]. Por exemplo, levantando, na configuração dos problemas teóricos e de procedimentos que se colocam hoje

4 Publicado originalmente em inglês, em 1983, com título *Discourse: structure or event?*, fruto de uma conferência intitulada "Marxismo e Interpretação da Cultura: Limites, Fronteiras, Restrições" na Universidade de Illinois Urbana-Champaign, de 8 a 12 de julho de 1983.

para essa disciplina, o da relação entre a análise como *descrição* e a análise como *interpretação*? (Pêcheux, [1983] 2002, p.16-17, grifo do autor)

É possível abordar um *corpus* imagético por meio dos três pontos supracitados, isto é, tratar dos enunciados como acontecimentos, no ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória. As categorias citadas por Pêcheux podem dar conta de abordar os discursos políticos que atravessam o acontecimento. No entanto, trata-se aqui de problematizar a questão da estrutura de uma imagem ou de uma pintura, isto é, de que maneira elas poderiam ser analisadas não segundo categorias derivadas da apreensão do signo linguístico,[5] mas a partir da estrutura formal de outros sistemas de signos. Mais especificamente, trata-se da descrição da estrutura, que deve atravessar necessariamente os debates sobre o signo visual, mesmo que esse debate conduza invariavelmente à língua como sistema supremo por meio do qual se pode descrever todos os outros sistemas.

Voltando à questão que nos interessa aqui, qual seja, a de destacar trechos nos quais podemos observar a preocupação de Pêcheux com a mídia emergente, como na constituição dos efeitos de sentido produzidos no momento da eleição de François Mitterrand, somos levados à pagina 19:

> Paris, 10 de maio de 1981, 20 horas (hora local): a imagem, simplificada e recomposta eletronicamente, do futuro presidente da República Francesa aparece nos televisores... Estupor (de maravilhamento [sic.] ou de terror): é a de François Mitterand!
>
> Simultaneamente, os apresentadores de TV fazem estimativas calculadas por várias equipes de informática eleitoral: todas dão F. Mitterand como "vencedor". No "especial-eleições" desta noite, as tabelas de porcentagem põem-se a desfilar. As primeiras reações dos responsáveis políticos dos dois campos já são anunciadas, assim

5 Cf. Roland Barthes (1977; 1990).

> como os comentários ainda quentes dos especialistas de politicologia; uns e outros vão começar a "fazer trabalhar" o acontecimento (o fato novo, as cifras, as primeiras declarações) em seu contexto de atualidade e no espaço de memória que ele convoca e que já começa a reorganizar: o socialismo francês de Guesde a Jaurès, o Congresso de Tours, o Front Popular, a Liberação...
>
> Esse acontecimento que aparece como o "global" [*] de grande máquina televisiva, este resultado de uma super-copa de futebol político ou de um jogo de repercussão mundial (F. Mitterand ganha o campeonato de Presidenciáveis da França) é o acontecimento jornalístico e da mass-media que remete a um conteúdo sócio-político ao mesmo tempo perfeitamente transparente (o veredito das cifras, a evidência das tabelas) e profundamente opaco. (Pêcheux, [1983] 2002, p.19-20)

Ou então, mais adiante:

> Tomados pelo ângulo em que aparecem através da mídia, os resultados eleitorais apresentam a mesma univocidade lógica. O universo das porcentagens de resultados, munidos de regras para determinar o vencedor é ele próprio um espaço de predicados, de argumentos e relações logicamente estabilizado: desse ponto de vista, dir-se-á que no dia 10 de maio, depois das 20 horas, a proposição "F. Mitterand foi eleito presidente da República" tornou-se uma proposição verdadeira; ponto final. (Pêcheux, [1983] 2002, p.23)

Embora M. Pêcheux comente a presença da mídia no momento da eleição de Mitterrand, trata-se das consequências do acontecimento novo: como a mídia tratou de evidenciar o acontecimento por meio de cifras, gráficos, tabelas, primeiras declarações. Nesse sentido, o acontecimento parece ser transparente. Pêcheux reconhece a mídia, aqui, após o acontecimento histórico, como mais um espaço de circulação de discursos, e não como dispositivo de formulação discursiva antes da eleição, ou no período de campanha eleitoral. No segundo trecho, a mídia continua a ser encarada como

um espaço em que os discursos lógicos são dados a circular, colocando em evidência o acontecimento: leia-se "ciências logicamente estabilizadas", representadas pelas porcentagens de resultados. O fato é indubitável, provado e comprovado: Mitterrand é o novo presidente francês.

Uma consideração, contudo, chama a atenção em meio à célebre análise do enunciado "On a gagné", realizada por Pêcheux: aquela sobre a entoação com que o enunciado é proferido.

> A materialidade discursiva desse enunciado coletivo é absolutamente particular: ela não tem o conteúdo nem a forma nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político [nota 2]. "On a gagné" ["Ganhamos"], *cantado com um ritmo e uma melodia determinados (on-a-ga-gné/dó--dó-sol-dó)* constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar. Este grito marca o momento em que a participação passiva [nota 3] do espectador-torcedor se converte *em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da vitória da equipe, tanto mais intensamente quanto ela era improvável.* (Pêcheux, [1983] 2002, p.21, grifo nosso)

Observamos aqui que Pêcheux tinha consciência que a entoação com que o enunciado foi proferido também produzia um efeito de sentido, sem, no entanto, deter-se nela. Considerar a entoação do cântico requer concordar que outros sistemas de signos contribuem para a produção dos efeitos de sentido produzidos a partir do acontecimento histórico: a análise da "atividade coletiva gestual e vocal" requer ultrapassar os limites do enunciado linguístico "On a gagné" e considerar a soma dos elementos significativos: enunciado linguístico + entoação do cântico + gestualidade dos sujeitos empíricos. Pêcheux remete a outros cânticos na nota n. 2:

> Cf., por oposição, os slogans políticos "clássicos" dos anos 60-70, construídos sobre os ritmos de marcha: "ce n'est / qu'un

> début / continuons le / combat!" ["é só / um começo / continuemos o / combate"] ou "nous voulons / nous aurons / sa / -tisfaction!" ["nós queremos / nós teremos / sa / tisfação"]. (Pêcheux, [1983] 2002, p.59)

Pêcheux sabia da existência da mass-media e da entoação dos slogans cantados, sem, contudo, se ater nelas. Não há aprofundamento dessas questões, o que nos faz concluir que alguns desses pontos são polêmicos nos últimos textos de Pêcheux. "Ele já alertava para essas questões", dirão uns; "Ele não as desenvolveu propriamente, apenas tangenciou tais questões", dirão outros. De fato, quem irá pensar nas mutações contemporâneas do discurso político a partir da interferência de elementos semiológicos pela via da história é Jean-Jacques Courtine.

Destaque sobre *L'énoncé: enchâssement, articulation et dé-liaison*

Pêcheux afirma, uma vez mais, na última nota de rodapé n. 4, o que se segue:

> Régis Debray commente les effets politiques de l'effondrement du discours classique, irruption ambiguë de nouvelles formes dont il désigne l'enjeu: "la connaissance de la langue française suffit pour lire les *Cahiers du Communisme* et la *Revue des deux Mondes*, mais il faut connaître l'américain pour savourer *Actuel* ou *Libération*" (Debray, 78). L'Amérique dans les têtes, s'infiltrant dans le langage ? Ce n'est sans doute pas aussi simple, *mais on assiste bien en tout cas à une transformation de conditions discursives de la lutte idéologique*. Un exemple sur le cas des phrases nominales: dans l'*Humanité* les phrases nominales apparaissent dans les descriptions, les effets esthético-idéologiques de mise en place du cadre «concret», «vécu»; les phrases classiques à enchâssement réapparaissent avec les énoncés politiques «pensés». Il est frappant de constater que cette opposition tend à s'éffacer dans l'écriture d'un

> journal comme *Libération*, où l'effet de déliaison (interruption, incise, phrase nominale) affecte aussi les énoncés directement politiques. (Pêcheux, 1981c, p.148, grifo nosso)

Nesse trecho, o autor admite uma certa mutação das "condições discursivas da luta ideológica", em função do desabamento do discurso clássico. Ainda assim, Pêcheux concentra-se no enunciado verbal – especificamente nas formas de aparição da frase nominal em descrições, no jornal Humanité –, e na maneira pela qual os jornais, como o Libération, tendem a enunciar o discurso político de forma diferente de como faziam anteriormente. Assim, as mutações dos discursos presentes na mídia foram observadas por Pêcheux, nesse texto, exclusivamente em sua dimensão verbal.

Destaque *Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso*

Após fazer um levantamento sobre as vizinhanças teóricas da análise do discurso – que são a linguística, a história e a psicanálise –, Pêcheux alerta para a mudança de objeto desse campo:

> A construção teórica da intertextualidade, e, de maneira mais geral, do interdiscurso, apareceu como uma das questões cruciais dessa retomada, conduzindo a Análise de Discurso a se afastar mais e mais de uma concepção classificatória que dava um privilégio que se revela cada vez mais contestável aos discursos escritos oficiais "legitimados". (Pêcheux, [1984] 1998, p.48)

Essa constatação pode ser colocada ao lado da afirmação feita em *O discurso*: estrutura ou acontecimento, em que Pêcheux alerta para o fato de que é preciso se pôr na escuta dos enunciados cotidianos, tomados no ordinário do sentido. Uma das principais mutações do objeto da análise do discurso, cremos, a partir dos últimos textos de Pêcheux, é a inflexão em direção às formulações cotidianas de sen-

tido, mas poucas linhas são de fato redigidas com relação ao suporte midiático e aos outros sistemas de signos.

Destaque sobre *Papel da memória*[6]

Pêcheux comenta os trabalhos apresentados em um Colóquio realizado na École Normale Supérieure de Paris em abril de 1983. Evidentemente, todos os trabalhos têm como grande tema o "papel da memória" em vários campos do conhecimento: sociolinguística e análise do discurso (Pierre Achard); semiótica e sociossemiótica do espaço (Jean Davallon); e semiótica sobre o gestual da sociedade ateniense clássica (Jean-Louis Durand). Tratou-se de abordar "as condições (mecanismos, processos...) nas quais um acontecimento histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória" (Pêcheux, [1983] 2007, p.49-50). A inscrição de um acontecimento na memória (leia-se: espaço plural das memórias, isto é, no entrecruzamento da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador) representa um risco, em razão da confluência de naturezas diversas de memória. Essa questão induz Pêcheux a levantar a problemática do lugar da linguística entre as disciplinas de interpretação: "No que concerne aos múltiplos registros [de inscrição de memória], que formam uma continuidade problemática entre a linguística e as disciplinas de interpretação (restando saber em que medida a linguística é ou não uma disciplina de interpretação)" (Pêcheux, [1983] 2007, p.50).

Retomando a ideia da análise do discurso enquanto "projeto teórico": se partirmos do momento de éclat do acontecimento histórico, é possível analisar todo o tipo de materialidade, pois as diversas naturezas significantes compõem o acontecimento histórico,

---

6 O conjunto de quatro textos apresentados no livro *Papel da memória* constitui a seção temática "Papel da memória" inserida em *História e Linguística*, uma publicação das Atas da Mesa Redonda "Linguagem e Sociedade", do Colóquio da *Ecole Normale Supérieure*.

ora para representá-lo, ora para alterá-lo, ora para inscrevê-lo na memória. A partir desse princípio, o discurso analisado é composto por diversas materialidades que se apresentam sob a forma de um conjunto incontornável em sua totalidade: o arquivo. A língua, a imagem, a música, os gestos, todos esses elementos aglutinam-se sob a égide da regularidade de um acontecimento histórico, e são repetidos pela mídia.

O que nos parece de destaque em *Papel da memória*, é que ele reúne o conjunto de apresentações feitas com o intuito de pensar o papel que a análise da imagem – enquanto operador de memória social – pode desempenhar nas teorias de interpretação, sob o ponto de vista do funcionamento da memória que se inscreve ou não. Um dos poucos momentos em que Pêcheux trata da materialidade da imagem é para negar sua sintaxe, mesmo concordando que existam percursos e programas de leitura na imagem:

> O fato de que possa existir localização de traços distintivos e de oposições pertinentes na esfera do icônico, por exemplo, não conduziu ninguém a supor que, mesmo para uma sincronia dada, haveria universais do icônico (pessoalmente, a impensabilidade de uma sintaxe do icônico me parece marcada pela inexistência da negação e da interrogação no interior da imagem). [...] Na transparência de sua compreensão, uma imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, enquanto trajeto enumerativo. (Pêcheux, [1983] 2007, p.51)

Um outro momento em que ele se pergunta sobre a materialidade da significação é:

> Fecho este parêntese para retornar à questão da interpretação em análise de discurso: P. Achard caracterizou esse movimento de retirada provisório do sentido e da vontade de interpretar, lembrando o provérbio chinês "Quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo". Com efeito, por que não? Por que a análise de discurso não dirigiria seu olhar sobre os gestos de designação antes

> que sobre os designata, sobre os procedimentos de montagem e as construções antes que sobre as significações? A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições). (Pêcheux, [1983] 2007, p.55)

Pêcheux interroga-se por que a análise do discurso não trataria da imagem de maneira opaca, a partir dos gestos de designação, ou seja, a partir dos elementos formais da imagem. Esses gestos permitem compreender o modo como uma imagem é construída, observando seus traços, cores, volumes, matizes, enquadramento etc. Abordar os elementos formais da composição de uma imagem permite compreender melhor como ela expressa seu conteúdo (significado) a partir de sua forma (significante). Ambas as dimensões devem ser consideradas pelo analista. A confirmação de que Pêcheux pensou por um momento na relação entre texto e imagem mostra-se nas últimas linhas de seu texto:

> Reencontramos, assim, para finalizar, a questão da relação entre a imagem e o texto: no entrecruzamento desses dois objetos, onde estamos, tecnologicamente e teoricamente, hoje, com relação a esse problema que, após Benveniste, Barthes designou com o termo "significância"?
>
> Em que pé estamos com relação a Barthes? Barthes era tanto linguista dos textos como teórico das imagens, ou de preferência não era nem um nem outro (quer dizer, nem linguista, nem semiólogo, nem analista) mas antes de tudo o esboço contraditório de gestos que tentamos hoje reencontrar, e que ele soube agenciar à sua maneira talvez única, quer dizer, em pessoa – logo também, e de maneira equívoca: como pessoa?" (Pêcheux, [1983] 2007, p.55-56)

Mais uma vez, trata-se de algumas linhas no final de um texto, que dão margem às duas conhecidas afirmações: "Mas ele apontou para as relações entre texto e imagem", dirão uns; "mas ele não as desenvolveu propriamente", dirão outros. Não há mais tempo, Michel Pêcheux estaria morto cinco meses após proferir o texto presente nas páginas de *Papel da memória*.

O discurso estético: raras aparições

Durante a pesquisa que deu origem a este livro, descobrimos que Pêcheux menciona essa natureza de discurso, encontrada frequentemente nos trabalhos de Foucault. Nos trechos acima, pudemos observar as mutações do principal objeto da análise do discurso: o discurso político. Além disso, observamos também que alguns elementos antes desconsiderados (a voz, a entoação, os gestos, sua transmissão pelo rádio, pela tevê), a partir das menções de Pêcheux, passaram a ser características do enunciado, como que traços dele, produzindo efeitos de sentido.[7] Ainda assim, o objeto de análise de Pêcheux continua a ser o discurso político-partidário. No entanto, Pêcheux não impede a análise do discurso de seguir por outras vias:

> De meu lado, (mas exprimo aí um ponto de vista que não me é pessoal: é uma posição de trabalho que se desenvolve na França atualmente [24]) eu sublinharia o extremo interesse de uma aproximação, teórica e de procedimentos, entre as práticas da "análise da linguagem ordinária" (na perspectiva anti-positivista que se pode tirar da obra de Wittgenstein) e as práticas de "leitura" de arranjos discursivo-textuais (oriundos de abordagens estruturais).
>
> Encarada seriamente (isto é, de outro modo que apenas uma simples "troca cultural") essa aproximação engaja concretamente

7 Vale sublinhar que M. Pêcheux não se aprofundou nas características específicas desses traços enunciativos.

> maneiras de trabalhar sobre as materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, *nas formas culturais e estéticas*, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido. (Pêcheux, [1983] 2002, p.49, grifo nosso)

Evidencia-se que a opção pela análise de enunciados político-partidários é uma posição pessoal. Já a posição de trabalho da análise do discurso,[8] na França, no início dos anos 1980 (Pêcheux cita os trabalhos de Courtine na nota 24) já caminhava em outras vias.[9]

No fim de *Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso*, em que Pêcheux ([1984] 1998) problematiza a noção de sujeito, destituindo-o de todo poder que crê possuir (viver em sociedade, possuir um inconsciente, obedecer ao sistema da língua), deparamo-nos com o seguinte trecho:

> Sobre os universos discursivos logicamente estabilizados tomados como tais (trata-se essencialmente do discurso das Ciências da Natureza, do das tecnologias, e mesmo do dos sistemas administrativos tomados em seu funcionamento formal), a Análise de Discurso não tem grande coisa a dizer: é o campo de exercício privilegiado da nova interdisciplina designada pelo termo de Inteligência Artificial, onde o modelo do sujeito epistêmico pode aplicar-se facilmente.

8 Ainda aqui nos referimos à divisão efetuada anteriormente: i. Michel Pêcheux e seus trabalhos; ii. Análise do discurso enquanto projeto teórico. A "posição pessoal" refere-se aos trabalhos escritos pelo próprio Pêcheux, enquanto a "posição de trabalho" remete ao projeto teórico da análise do discurso, isto é, ao pensamento que continuou além do mestre.

9 Transcrevemos aqui a nota n. 24 do livro *O discurso: estrutura ou acontecimento*: "Para maiores detalhes sobre o desenvolvimento da análise de discurso na França, ver os números 4 e 6 da revista *Mots*, e o conjunto da coletânea já citada, *Matérialités Discursives* (em particular os artigos de J.-J. Courtine e J.-M. Marandin 'Quel Objet pour l'Analyse du Discours?' e de A. Lecomte 'La Frontière Absente'). Ver igualmente J.-M. Marandin 'Approches Morphologiques en Analyse de Discours'" (Pêcheux, 2002, p. 64).

> O campo da Análise de Discurso, ao contrário, *é determinado pelo campo dos espaços discursivos não estabilizados logicamente, dependendo dos domínios filisófico, sócio-histórico, político ou estético*, e, portanto, também dos múltiplos registros do cotidiano não estabilizado. (Pêcheux, [1984] 1998, p.54, grifo nosso)

O espaço discursivo estético é colocado ao lado do espaço discursivo político como determinante do campo da análise do discurso. A arte, integrante do universo discursivo não estabilizado logicamente, pode submeter-se à análise, uma vez que se constitui como território humanístico.

Em um artigo publicado em 1984, originalmente em alemão, Pêcheux (2012)[10] afirma:

> Nosso empreendimento supõe, parece-me, levar a sério a noção de *materialidade discursiva* enquanto nível de existência sócio-histórica, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as "mentalidades" de uma época, mas que remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada.
>
> Desse ponto de vista, a decisão de não restringir, a priori, o estudo do material textual aos objetos literários consagrados, parece-me extremamente interessante e positiva: ela permite interrogar os processos de construção da referência discursiva em toda sua extensão, compreendendo tanto a Alltagssprache (e a Alltagsfiktion) quanto os discursos científicos, técnicos, políticos e estéticos. (Pêcheux, [1984] 2012, p.151-152)

Ainda aqui, trata-se de estudar outras materialidades sempre com relação ao discurso político. Em geral, nesses três últimos trechos apresentados, mostra-se a possibilidade de trabalhar as ma-

10 Este texto foi traduzido da versão francesa do artigo apresentado em primeira versão em alemão: "Metapher und Interdiskurs", in J. Link e U. Wulfing (Eds.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*, Stuttgart, Klett-Cota, 1984, p. 93-99.

terialidades discursivas implicadas nas formas estéticas. Ainda assim, parece-nos que Pêcheux está a falar de "condições verbais de existência", por exemplo, "o discurso impressionista" enquanto o que foi dito sobre o movimento impressionista, pois "permite interrogar os processos de construção da referência discursiva [que não são os objetos literários consagrados, mas outros materiais textuais] dos discursos estéticos" (Pêcheux, [1984] 2012). O trecho revela a complexidade do pensamento de M. Pêcheux, que ora ancora as formas estéticas no discurso político-ideológico, ora redireciona as formas estéticas como domínios que determinam o campo da análise do discurso, sem explicitar essas mesmas relações com o político-ideológico, mas interpretando-as como correlacionadas. Vejamos a interpretação desse trecho específico de Pêcheux por Eni Orlandi (2012a, p.18-19):

> Aqui merece destaque o parágrafo de um de seus textos – "Metáfora e interdiscurso" que tive o privilégio de traduzir: "nosso empreendimento supõe, parece-me, levar a sério a noção de materialidade discursiva [...]" Em seguida ele propõe não se restringir, a priori, o estudo do material textual aos objetos literários consagrados mas a interrogar os processos de construção de referência discursiva compreendendo os discursos científicos, técnicos, políticos e estéticos.
>
> Por isso, do meu ponto de vista, não se justificam as posições restritivas nem os toma lá dá cá de pesquisadores que disputam "seus" objetos de análise como propriedades privadas: esses são os objetos da análise de discurso. São materiais de reflexão para todo analista de discurso: os escritos, as imagens, os ditos, as novas tecnologias, fotos, o silêncio e muitos outros, cada qual com suas especificidades, seus dispositivos analíticos e sua contribuição para os processos de significação.

Consideramos que esses trechos de Pêcheux sugerem aberturas, apontam caminhos; e se somarmos suas afirmações às condições de instalação da análise do discurso no Brasil, instauram-se, de ma-

neira mais consistente, as diversas materialidades discursivas como âncoras que ajudam a pensar as diferentes naturezas do discurso político.

> A política burguesa começava, produzindo um novo tipo de relação ao alhures e ao inexistente (o "nós", o "todos" e o "cada um" nas assembleias, as festas revolucionárias, o novo exército... e a língua nacional): o feudalismo havia mantido a ordem dominante *traduzindo-a* em formas específicas (representações, imagens) destinadas às classes dominadas. A particularidade da revolução burguesa foi a de tender a absorver as diferenças rompendo as barreiras: ela universalizou as relações jurídicas no momento em que se universalizava a circulação do dinheiro, das mercadorias... e dos trabalhadores livres. (Pêcheux, [1982] 1990b, p.10, grifo do autor)

O discurso estético, antes da revolução de 1789, servia como ferramenta da ordem dominante, regida pelo discurso religioso. Dessa maneira, não só os ensinamentos religiosos (bíblicos) eram transmitidos por meio de vitrais e pinturas à população iletrada. Essas materialidades transmitiam a própria ordem política das sociedades em que se inscreviam. Nesse caso, o discurso estético era subordinado ao discurso religioso, regido pela ideologia dominante, derivado da Igreja. A arte, nessa perspectiva, era atravessada – mais pertinente seria dizer "constituída" – por estratégias de dominação.

Alguns esclarecimentos são necessários para que melhor entendamos a natureza dos discursos: primeiramente, não é possível afirmar que existe um momento específico a partir do qual o objeto da análise do discurso deixou de ser verbal e passou a apresentar-se também sob a materialidade imagética, sonora, gestual etc. No limite, essas reflexões emergem mais quantitativamente nas pesquisas ancoradas na "terceira época" da análise do discurso, mas essa questão é complexa, porque qualquer uma dessas materialidades pode fazer parte do processo discursivo desde que parta dele, vinculando-se a um discurso ou a uma formação discursiva específica. Assim, segundo Pêcheux ([1982] 1990b; [1984] 1998;

[1983] 2002; [1983] 2007; [1984] 2012) considera-se a) o discurso e b) as diversas materialidades geradas a partir desse discurso, para legitimá-lo. Demonstremos:

Seja um trabalho em análise do discurso que busca compreender o funcionamento do discurso político de esquerda no Brasil (eis a Formação Discursiva). Para tanto, os seguintes elementos poderão ser considerados, com a condição de que se vinculem a essa mesma formação:

i. os enunciados verbais (orais ou escritos) gerados a partir desse discurso (tomando-se "discurso" como sendo, ao mesmo tempo, regra de formação e conjunto de todos os enunciados verbais que se vinculam a essa formação discursiva específica ("o discurso de esquerda no Brasil") que circulam nos programas políticos (escritos) e nas mídias (jornais, revistas, rádio, tevê, internet);
ii. os enunciados imagéticos que circulam nos programas políticos e na mídia (jornais, revistas, tevê, internet);
iii. materialidades mistas que enunciam junto a um discurso, como as charges políticas ou propagandas políticas presentes em jornais impressos, na tevê e na internet;
iv. os gestos tomados como enunciado ou elemento de enunciado ora nas falas presenciais (comícios) ora nas falas registradas e reproduzidas (horários eleitorais gratuitos na tevê, debates políticos, comunicados oficiais etc.);
v. as entonações da fala tomadas como enunciado ou elemento de enunciado ora nas falas presenciais (comícios) ora nas falas registradas e reproduzidas (emissões de rádio, e novamente nos horários eleitorais gratuitos na tevê, debates políticos, comunicados oficiais etc.).

Esse método se mantém para grande parte dos gêneros do discurso: para o discurso político, religioso, jurídico, econômico, médico, artístico etc. Neste livro, evidenciamos o discurso artístico, cuja análise gera igualmente resultados interessantes. Observaremos o funcionamento discursivo de um conjunto de pinturas das escolas renascentista e impressionista europeias, principalmente, pois é nessas

escolas que muitas das imagens contemporâneas e suas respectivas paródias visuais vão buscar a memória, a referência, o tom.

É preciso problematizar, num primeiro momento, a pintura enquanto objeto da análise do discurso. No entanto, isso não se dá naturalmente, uma vez que esse campo foi concebido, em 1969, para a análise de enunciados verbais e políticos. Por esse motivo, as reflexões presentes neste livro adquiriram consideravelmente uma espessura de questionamentos teórico-epistemológicos, com vistas a demonstrar o percurso de mutações da teoria discursiva e dos olhares para seu principal objeto: o discurso político. A partir principalmente da segunda metade da década de 1970, em que muitas reformulações foram realizadas no seio da análise do discurso, e também a partir dos diálogos estabelecidos entre Pêcheux e Foucault, observamos a via pela qual a pintura pôde ocupar o lugar de objeto dessa disciplina. Tencionamos destacar essas mutações no campo da análise do discurso, os deslizamentos realizados, as aberturas concedidas, os limites impostos, para que se possa analisar uma pintura a partir do mirante da análise do discurso sem, contudo, desvincular-se dos princípios fundantes desse campo do saber. Dessa maneira, compreenderemos como a teoria avançou sem ignorar seus princípios e, ao mesmo tempo, sem perder sua fecundidade. Isso aconteceu por conta de sua principal característica: a interdisciplinaridade.

Em linhas gerais, podemos dizer que, na obra de Pêcheux, a pintura – e, por extensão, a arte – serve à manutenção de um discurso político (retomamos como exemplo o feudalismo, enquanto modo de organização social e político, que traduz a ordem dominante em representações e imagens) analisado por Pêcheux em sua dimensão verbal (remetendo às condições verbais de existência dos objetos), ou seja, a pintura é tratada como referência discursiva. Abordar a pintura por meio de Pêcheux exige encarar a arte como "algo a ser lido e interpretado corretamente", exige um movimento de análise que intencione desvelar a ideologia dominante por trás de uma pintura, exige um movimento de leitura que considere a maneira como ela traduz a ordem dominante às classes dominadas. Encarar a pintura por meio de Pêcheux exige vincular a arte à política, além

do que nos faltam categorias analíticas para descrevê-la. Abordar a pintura por meio de Pêcheux exige remetê-la sempre às condições verbais de existência dos discursos, e nunca tratar da materialidade discursiva por ela mesma, a partir de seus próprios elementos formais. Consideramos que a materialidade pictórica, no pensamento pêcheutiano, traduz-se em legitimação do discurso verbal analisado, (a mesma função desempenhada por uma ilustração em um livro didático: a de legitimação). No limite, essa reflexão reflete uma das interpretações possíveis das linhas escritas por Pêcheux e destacadas por nós. A partir dessas perspectivas de Pêcheux com relação à imagem, empreendemos a análise da *Falsa sonrisa* (disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article1034>), segundo alguns conceitos da análise do discurso:

i. *Condições de produção e campo discursivo.* Não ignoramos os problemas que essa noção (CP) possui,[11] No entanto, gostaríamos de situar histórico-ideologicamente o enunciado que analisamos. Segundo Orlandi (2012b, p.30), "podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico". Visando a essa circunstanciação, disponibilizamos as seguintes informações sobre o site Consume hasta morir, do qual a releitura foi extraída:

> **ConsumeHastaMorir es una reflexión sobre la sociedad de consumo en la que vivimos, utilizando uno de sus propios instrumentos, la publicidad, para mostrar hasta qué punto se puede morir consumiendo.** Este proyecto nace en Madrid en el año 2002, dentro de la asociación Ecologistas en Acción, confederación de ámbito estatal fruto de la unificación, en 1998, de más de 300 grupos ecologistas. Desde entonces, mantenemos el sitio web consumehastamorir.com, elaboramos contrapublicidad gráfica y

11 "Tentamos mostrar que a noção de CP do discurso apresenta um conteúdo ao mesmo tempo empírico e heterogêneo. Queremos acrescentar que esse conteúdo é igualmente *instável*" (Courtine, 2009, p. 51, grifo do autor).

> audiovisual, escribimos textos, impartimos talleres o participamos en procesos de creación colectiva junto a otros colectivos sociales.[12]

Tal imagem emerge da intersecção entre as regiões discursivas da economia e da ecologia, se considerarmos que o capitalismo é um sistema político-econômico em que os meios de produção e distribuição são de propriedade privada, visam ao lucro e degradam o meio ambiente. Tanto o consumo quanto o consumismo – embora tenham sentidos diferentes – são fenômenos desse sistema político-econômico. O consumo difere-se do consumismo na medida em que, neste, existe o consumo exagerado de bens e serviços; e naquele, as pessoas adquirem somente o que é necessário para sua sobrevivência. Nessas regiões do discurso, podemos observar ao menos dois posicionamentos diferentes: aquele favorável ao consumismo, e aquele anticonsumista. Este último é o posicionamento do *site* Consume hasta morir.

ii. *Memória discursiva.* A partir de Courtine (2009), temos a noção de memória discursiva funcionando no lugar de formação discursiva, uma vez que esta pressupõe aquela. Como descrever o funcionamento da memória em *Falsa sonrisa*? Para Courtine (2009, p.106, grifo do autor),

> os objetos que chamamos "enunciados", na formação dos quais se constitui o saber próprio a uma FD, existem no *tempo longo de uma memória*, ao passo que as "formulações" são tomadas no *tempo curto da atualidade de uma enunciação*. É então, exatamente, a relação entre interdiscurso e intradiscurso que se representa neste particular efeito discursivo, por ocasião do qual uma formulação-origem retorna na atualidade de uma "conjuntura discursiva", e que designamos como efeito de memória.

A formulação desse enunciado visual possui uma dimensão imagética, diferentemente do que Courtine esteve pensando, no

12 Disponível em: <www.consumehastamorir.org>. Seção Quiénes somos. Acesso em: 21 out. 2015. Grifo do autor.

Discurso comunista endereçado aos cristãos, para a materialidade dos enunciados analisados.

> A análise do discurso francófona, quer ela se inspire em M. Foucault ou em M. Pêcheux, coloca o acento sobre a existência de uma memória não psicológica, de uma *memória discursiva* (Courtine, 1981, p.51-53). Esta concerne o modo de existência dos enunciados (um texto religioso não possui a mesma relação de memória que um texto jornalístico) mas também a própria construção da identidade de um posicionamento.[13] (Maingueneau, 2009, p.85, grifo do autor, trad. nossa)

Esse posicionamento a que se refere Maingueneau já foi demonstrado por nós como anticonsumista em um campo discursivo político-econômico. É necessário, nesse momento, explicitar onde a formulação imagética busca a memória, de onde ela retira os já-ditos:

Falsa sonrisa é marcada por uma espécie de sobreposição de dois ícones visuais: a figura de *Monalisa* e a figura de Ronald McDonald. Ao mesmo tempo, eles estão presentes em *Falsa sonrisa* sob a forma de memória. Diante da releitura, reconhecemos de imediato a figura de Monalisa, mas algo está diferente: o batom vermelho, o nariz de palhaço e as sobrancelhas arqueadas estão sobrepostos às características originais de seu rosto; o cabelo vermelho e a roupa levemente amarelada também não eram assim. Logo, reconhecemos a referência a Ronald McDonald que transfigura Monalisa. No segundo plano, quase toda a paisagem queima, exceto o que parece ser uma placa, um grande M que se destaca sob o céu nublado. *Sorriso falso* é o título dessa imagem.

---

13 L'analyse du discours francophone, qu'elle s'inspire de M. Foucault ou de M. Pêcheux, met l'accent sur l'existence d'une mémoire non psychologique, d'une *mémoire discursive* (Courtine, 1981: 51-53). Cela concerne le mode d'existence des énoncés (un texte religieux n'a pas le même rapport à la mémoire qu'un texte de journal) mais aussi la construction même de l'identité d'un positionnement.

iii. *Movimentos interdiscursivos.* Tanto no cânone (disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>) quanto na paródia, o sorriso é o elemento que condensa, no plano visual, os sintomas de uma época. Cinco séculos separam as duas criações e suas condições de produção. Observar o sorriso de Monalisa é essencial para a compreensão da pintura de Leonardo. No interdiscurso, a paródia mobiliza saberes legitimados sobre a pintura (discursos de tipo científico), como é o caso da história da arte. Segundo Gombrich (2001, p.300, trad. nossa), as obras do *quattrocento* italiano, concebidas aos moldes de Mosaccio, têm um traço comum: "suas figuras apresentam algo áspero e duro, algo imóvel".[14] O que impressiona na tela de Leonardo é justamente a aparência de vida da personagem. Ela parece transformar-se diante de nossos olhos. "Nós lemos às vezes em seus olhos uma nuance de escárnio e às vezes nós percebemos uma melancolia em seu sorriso. É este o mistério da mais famosa das obras de arte"[15] (Gombrich, 2001, p.300, trad. nossa). Esse efeito extraordinário é atingido a partir de algumas técnicas empregadas pelo pintor italiano: a principal delas é o *sfumato*, isto é, a pouca nitidez dos contornos. Com os contornos suavizados do sorriso e das pálpebras, não identificamos ao certo a expressão exata do rosto. Por essa razão, o sorriso de Monalisa é misterioso; os limites de seu contorno dependem da percepção do espectador. Foi assim que Leonardo pôde captar a alma da modelo e traduzi-la em pintura.

Na paródia, os traços do rosto de Ronald McDonald são os responsáveis pela inserção da formulação no discurso de posicionamento anticonsumista, uma vez que a rede de *fast-food* McDonald's é um dos maiores símbolos do capitalismo, e é uma das maiores empresas em sua área de atuação. Na fusão desses dois ícones visuais, os discursos que os acompanham se rearranjam no momento da

14 Leurs figures ont quelque chose d'âpre et de dur, quelque chose de figé.

15 Nous lisons parfois dans ses yeux une nuance de moquerie et parfois nous percevons de la mélancolie dans son sourire. C'est là le mystère des plus hautes œuvres d'art.

irrupção do acontecimento imagético – que é a paródia – "no ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória" (Pêcheux, [1983] 2002, p.17). Por isso, a construção da significação não se dá apenas pela soma das figuras de Monalisa e de Ronald McDonald. Mobiliza-se, nessa fusão, uma outra teia interdiscursiva, diferente daquelas que compõem cada imagem isoladamente. Isso é conseguido no movimento mútuo das imagens: o sorriso é falso. De um lado, a dúvida, a indeterminação e a ilusão próprias da obra de Leonardo são transferidas para a rede de fast-food. De outro, o logo do McDonald's compõe o cenário devastado da paródia.

Na perspectiva de Pêcheux (2009), o deslocamento semântico da imagem origina-se na formação discursiva da arte (o Renascimento italiano) e encaminha-se para uma formação discursiva político-econômica (crítica ao capitalismo) por meio da mobilização da memória, que é manipulada na sobreposição de ícones visuais. Segundo Pêcheux (2009, p.147, grifo do autor), "*as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referências às *formações ideológicas* nas quais essas posições se inscrevem". Assim,

i. é nesse sentido que podemos falar em movimentos semânticos da imagem;

ii. nota-se um retorno, no plano da imagem, à esfera política de produção de discursos.

Do estético ao político. A análise dessa formulação imagética reencontra, dessa forma, a esfera que deu origem à fundação da análise do discurso em 1969: a política. Critica-se, por meio da paródia, um *modus vivendi* que se inscreve em uma atualidade semeada pela economia que é a nossa.

O que fizemos até aqui foi descrever os limites das formulações de M. Pêcheux com relação às materialidades discursivas, com destaque para os discursos estéticos. A seguir, seremos conduzidos aos trabalhos que se realizavam nos anos 1980 na França, em particular àqueles de J.-J. Courtine, que problematizaram os percursos da análise do discurso e delineariam as novas perspectivas desse campo.

3
Jean-Jacques Courtine: o percurso de um agrimensor

Entre Pêcheux e Foucault, estão os trabalhos de Jean-Jacques Courtine. Com um percurso extenso de produção intelectual nas ciências humanas, Courtine produziu obras de diferentes naturezas nas quais podemos observar, contudo, uma fidelidade a determinados princípios. Destacamos, para compor este capítulo, as reflexões sobre a história da análise do discurso na França. Nelas, Courtine postula a necessidade de alargar o enfoque desse campo do saber apontando as sucessivas reorganizações pelas quais passou o discurso político na sociedade contemporânea. A partir dessas aberturas teóricas, foi possível o estudo de diferentes naturezas de discursos.

Uma escrita da história da análise do discurso

Jean-Jacques Courtine é um dos principais críticos e continuadores da análise do discurso feita na França enquanto Pêcheux ainda produzia, e também após sua morte. Segundo Gregolin (2006b, p.5, grifo do autor), "J.-J. Courtine sempre foi um pensador inquieto, inconformado com as localizações fixas. Nunca quis afirmar-se linguista ou historiador: buscou as duas coisas ao mesmo tempo (e,

talvez, nenhuma delas), fazendo *análise do discurso* e situando-se, portanto, em um campo de fronteiras instáveis". A partir de meados dos anos 1990, Courtine afasta-se, em alguma medida, do lugar institucional atribuído à análise do discurso na França, pelo fato de discordar de alguns trabalhos dedicados a sua vulgarização[1] e da metodologia mobilizada em novas pesquisas da área.[2]

É importante ressaltar que os deslocamentos realizados por J.-J. Courtine na teoria discursiva não remetem apenas aos desenvolvimentos desse campo teórico após a morte de M. Pêcheux, mas no próprio diálogo que mantinha constantemente com ele.

> Já estava em curso, nesse início dos anos 1980, aquilo que Courtine vai denominar como *mutações das discursividades*: mudanças históricas e políticas que reclamavam deslocamentos teóricos. E ele falará, insistentemente, em seus textos, sobre essa necessidade. Mais do que isso, apontará os movimentos da memória e do esquecimento que envolveram, na França, o projeto político da análise do discurso depois do desaparecimento de Michel Pêcheux. E mostrará essas metamorfoses como novas exigências (teóricas e políticas) a serem incorporadas aos percursos da análise do discurso. (Gregolin, 2006b, p.5, grifo do autor)

Courtine é um autor indispensável na compreensão da história da análise do discurso. A partir de seus trabalhos "podemos, assim, acompanhar as questões essenciais que animaram o aparecimento, o desenvolvimento e a suspensão de um projeto, determinados pelas mudanças políticas do cenário francês" (Gregolin, 2006b, p.6). A compreensão dessa "interrupção" – ou mesmo "fim" – do projeto teórico dessa análise do discurso na França, conduz ao

1 Cf. Maingueneau (:1987).

2 Courtine refere-se ao abandono da perspectiva histórica em alguns trabalhos em análise do discurso, como é o caso do estudo das nominalizações no *corpus* (1961-1966) do discurso político soviético em que não se mencionam as condições de formação dos discursos analisados (Courtine, 2006, p. 42). Cf. Sériot (1986, p. 11-42).

melhor entendimento de seu florescimento (com suas devidas especificidades) em outras geografias, como acontece no Brasil, por exemplo, onde a análise do discurso inicia-se no momento em que é "suspendida" na França, em razão da abertura política do início dos anos 1980 no território brasileiro. Courtine fala a partir de três lugares, conforme elenca Gregolin (2006b, p.5-6, grifo do autor):

> I) do lugar de quem participou, junto com Michel Pêcheux, da constituição de um campo teórico instável, ele faz a **história** e a **crítica** da **Análise do Discurso**;
>
> II) do lugar de quem enxerga, a partir dos anos 80, as transformações e a necessidade de deslocamentos, ele analisa as mudanças do discurso político a partir das desconstruções das **línguas de madeira**;
>
> III) do lugar de quem esteve, durante quinze anos, na América e pode olhar as transformações das sensibilidades políticas nos dois lados do Atlântico (Estados Unidos e França), ele fala **das mutações das discursividades políticas**.

Desses três lugares de fala, evidentes em seus trabalhos, podemos então encontrar elementos para a compreensão da história da análise do discurso, dos deslocamentos realizados em sua teoria e das mutações de seu principal objeto, o discurso político. Muitas dessas mutações foram fortemente influenciadas pela emergência da mídia.

Um primeiro ponto a ser discutido é a questão da análise do discurso enquanto prótese de leitura. "Tomei como ponto de partida a seguinte tese: a análise do discurso é uma prática da leitura dos textos políticos, e até mesmo um pouco mais: *uma política da leitura*" (Courtine, 2006, p.9, grifo do autor). Nesse sentido, o projeto teórico da AD visava romper com o mito religioso da leitura. O texto não se dá a ler em sua transparência, mas deve ser alcançado por meio de sua opacidade. Pretendeu-se retirar do sujeito-leitor o privilégio da visão, e a ensinar a re-ler, isto é, a adentrar as camadas superficiais do texto com vistas a atingir o cerne de seu discurso.

Esse princípio começou, ao longo dos tempos, a sofrer numerosas críticas:

> Esses *corpora*, escritos de natureza doutrinária, são frequentemente extraídos do discurso político francês contemporâneo, com uma predileção insistente pelos discursos dos partidos da esquerda francesa, algumas incursões no discurso pedagógico ou científico e nos trabalhos de historiadores que se inscrevem em uma duração mais longa, geralmente centrados na revolução francesa. (Courtine, 2006, p.11)

Os discursos dos partidos de esquerda, analisados por militantes dos partidos de esquerda, cria o que Courtine (2006, p.10) chama de "um redobramento infinito do campo especular no interior da estrutura, narcisismo da estrutura, quarto de espelhos. Mas quem lê, então, *O capital*? Não Althusser, mas a própria estrutura de *O capital*." Não é preciso dizer mais nada: a análise do discurso encontrou um problema de base, latente nos anos 1968-1970, dominados pelos acontecimentos de maio de 1968: a luta de classes reinava na teoria. As condições de produção das quais a própria análise do discurso se serviu para sua emergência e consolidação foram as responsáveis por fazer submergir essa contradição, em um tempo de multiplicação de releituras, de grandes manobras discursivas. Para Coutine (2006, p.12), "os linguistas que fazem AD são na maioria (ou foram) militantes políticos de partidos de esquerda. Professores e militantes...". A análise do discurso, tomada enquanto política da leitura, é regida por uma *pedagogia da verdade*. Em linhas gerais, para Marcellesi (apud Courtine, 2006, p.13-14), na superfície dos textos, haveria ambiguidades de superfície que permitem leituras plurais por parte do cidadão. Dessas leituras, uma, a verdadeira, possível do ponto de vista linguístico, é assimilável no quadro da ideologia dominante, e está censurada. Dessa reflexão, Courtine extrai as seguintes consequências:

- a AD é uma prática da leitura dos textos políticos

- essa prática é constituída por uma montagem de dispositivos linguísticos que vêm sanar uma deficiência, ou uma incapacidade dos leitores dos discursos políticos; ela supõe a leitura ou a compreensão de uma falta, o que M. Pêcheux (1981, p.5) denominou como "a imbecilidade dos selvagens da política". Em uma palavra: é uma *prótese linguística* realizada por uma *pedagogia da verdade* (Courtine, 2006, p.14, grifo do autor).

Assim, citando N. Boukharine (1971), Courtine questiona por que os óculos vermelhos são melhores que os óculos brancos, ou ainda, por que a ciência proletária é superior à ciência burguesa? Constata-se, portanto, que o marxismo faz ver vermelho. No fim de seu texto, *O professor e o militante*, Courtine (2006) pergunta-se se "é preciso continuar a fazer AD?", e responde afirmativamente, acrescentando que o termo "discurso" parece tocado pela inflação, e é preciso evitar a tendência formalizante dos gramáticos do discurso, bem como deve-se fazer as contas do que se perdeu com a redução distribucional baseada em Harris.

Cabe sublinhar que as mutações vividas pela análise do discurso não se originaram na teoria, mas em seu próprio objeto que se alterava e exigia, por conseguinte, adaptações teóricas. Essas mutações eram reflexo das condições de produção que englobavam a produção de pesquisas nesse campo, cujo momento mais crítico coincidiu com a morte de Pêcheux:

> Janeiro de 1984. *Morte de um filósofo*. O *Le Monde* anuncia o desaparecimento de Michel Pêcheux. Uma data ou duas, algumas palavras, algumas linhas, no final de uma página... [...] Da mesma maneira, o laço que unia universitários e intelectuais a uma forma de organização da vida política se desfazia brutalmente. Eles não deixavam a política: era mais a política que se distanciava deles. Alguns sentindo um estranho alívio, envolto de amargura, outros uma profunda turbulência diante de uma liberdade insuportável por não ter sido desejada [...]. Alguns se calaram, então, e se afastaram sem barulho; outros foram discutir em outro lugar; outros, ainda, decidiram descobrir o que eles nunca tinham deixado de

saber na medida em que se obstinavam a querer ignorá-lo. (Courtine, 2006, p.30, grifo do autor)

Pêcheux, cuja obra estende-se por cerca de quinze anos, era sensível às mudanças sociais que vinham ocorrendo na França com relação à perspectiva política, por isso reformulava sua teoria constantemente. Nos Estados Unidos, o desinteresse dos cidadãos pela política já era evidente desde os anos 1970: "O discurso político está em crise nas sociedades ocidentais. Nos Estados Unidos, o desinteresse dos cidadãos com relação aos casos públicos recobre, há vinte anos, uma perda de confiança progressiva dos americanos com suas instituições governamentais"[3] (Courtine, 1990, p.152, trad. nossa). Uma tal reconfiguração de seu objeto, fortemente influenciada pela dissolução da União Soviética, da queda do muro de Berlim, da globalização, da formação dos grandes blocos econômicos, do fim das grandes narrativas[4] etc. interfere seriamente nos próprios princípios considerados fundantes para a análise do discurso dos anos 1960/70: o trabalho teórico celebrado na fusão histórica da teoria marxista e do movimento operário, o que resultou no discurso comunista funcionando somente como memória comemorativa, "que repete tão impeturbavelmente alguns enunciados quanto exclui outros no esquecimento" (Courtine, 2006, p.30).

Esses fatores levaram à suspensão de um projeto, na França. Ao menos, do projeto que se dedicava ao discurso político como objeto privilegiado, totalmente identificado com o marxismo, tendo a linguística como referência metodológica essencial na análise do texto. Para Courtine (2006, p.31, grifo do autor), esse projeto "parecia *de agora em diante ter tomado um fim*, ao menos sob as formas que eram então as suas". A despolitização do corpo social conduziu inevitavelmente ao recuo ou refluxo da análise do discurso, em função dos

3 Le discours politique est en crise dans les sociétés occidentales. Aux États-Unis, le désinvestissement des citoyens vis-à-vis des affaires publiques recouvre depuis une vingtaine d'années une perte de confiance progressive des Américains envers leurs institutions gouvernementales.

4 Cf. Lyotard (1998).

temas do recuo ou refluxo do político. A página foi virada, e chegou a época dos agrimensores. De toda forma, a análise do discurso não desapareceu totalmente nesse período, mas ressurgiu com outras especificidades, talvez um bocado distante de seu projeto inicial, talvez melhorada e mais produtiva... Na França, sobretudo, ela parece ter atualmente outra face, difícil de reconhecer num primeiro momento, principalmente para o estudioso que se habituou a trabalhar com a análise do discurso nos anos 1960/70.

> No domínio da análise do discurso, certas maneiras de trabalhar parecem, então, terem quase desaparecido. E notadamente uma concepção de trabalho teórico, à qual Pêcheux tinha dado uma contribuição essencial, que consistia em uma *desterritorialização* das disciplinas, em particular, a linguística e a história. [...] Essa tensão, que durante muito tempo M. Pêcheux soube manter em seu trabalho, de agora em diante se torna uma carta fora do baralho. (Courtine, 2006, p.34, grifo do autor)

Surgiram então grupos, alguns efêmeros, outros mais perenes, que se dedicaram à gestão de um patrimônio disciplinar, cujo título mesmo tornou-se objeto de disputa: análise do discurso. Na França dos anos 1960 e 1970, esse campo do saber ocupava um lugar visível de referência. No Brasil, após a época dos agrimensores na França e por conta de seu reflorescimento em território nacional, os estudos que se denominavam análise do discurso ramificaram-se em numerosas vertentes, de diversas naturezas. Por isso é imprescindível, a cada vez que se falar de análise do discurso, começar por especificar em qual de suas vertentes se estabelece a pesquisa. Ressaltamos ainda, segundo Courtine (2006, p.36), que

> não se trata de lamentar que análise de discurso seja, atualmente, diferente do que ela foi, mas lembrar ainda a que ela atribuiu a função crítica que de hoje em diante parece ter perdido, não

esquecer qual foi a sua predileção: o texto como "objeto político – pois não há outro".[5]

Sentimos, em nosso trabalho, a dificuldade de trabalhar com uma teoria em constante mutação. No entanto, são esses lugares entreabertos que nos permitiram refletir sobre as pinturas e suas releituras, ou seja, permitiram-nos olhar para um objeto que, além de exigir uma reflexão sobre a materialidade imagética em um aparato teórico, exige reflexão sobre os meios de circulação que lhe dão corpo.

O observador das metamorfoses

Por meio da obra de Courtine, particularmente do texto *Les glissements du spectacle politique*[6], podemos acompanhar as mutações que o discurso político sofreu por conta da mídia emergente. Nesse contexto, Courtine alerta para a necessidade de se considerar, além dos enunciados verbais do discurso político, também:

i. A voz do homem político (entonação e impostação).

ii. A imagem do homem político (seu corpo e seus gestos).

iii. O meio de circulação do discurso político (palanque, rádio, tevê).

Acreditamos que a discussão em torno das materialidades discursivas – além da materialidade verbal, evidentemente – como objeto da análise do discurso pêcheutiana só foi possível graças à midiatização[7] da política, ou seja, da popularização dos meios de comunicação de massa para a transmissão dos programas políti-

5 Referência a Barthes (1987).

6 Tradução brasileira "Os deslizamentos do espetáculo político". Cf. Gregolin (2003).

7 Utilizar o termo "espetacularização", aqui, seria inadequado, pois antes da transmissão da fala do político pelas mídias, consideramos que o discurso proferido no palanque representava, em alguma medida, um espetáculo. Talvez também o tenha sido na ágora.

cos. Consideramos, portanto, que o papel da mídia na sociedade ocidental foi um fator essencial para os deslocamentos realizados no campo da análise do discurso no que concerne à abordagem não só do texto ou da fala como materializações verbais do discurso político, mas também de outros sistemas de signos que contribuem, sem seu conjunto, para a produção de efeitos de sentido diversos.

Embora o rumo tomado pela análise do discurso, após a morte de Michel Pêcheux (no Brasil e na França), tenha contemplado outras espécies de discursos além do discurso político, foi somente em função dessa espécie de discurso em particular – que passou do palanque para o rádio, do rádio para a televisão e, mais atualmente, para a internet – que emergiu a necessidade de compreender os outros sistemas de signos, ou, em outras palavras, as outras materialidades nas quais se estabelece o discurso. Assim, foi em razão somente das mutações das formas de percepção do homem político e de seu discurso que foi possível a aparição de uma semiologia histórica no campo da análise do discurso.

A pesquisa de Courtine, publicada na *Langages 62*, dará continuidade ao processo de análise e reconfiguração da teoria discursiva. Courtine tem um papel crucial nas reformulações do aparato teórico da análise do discurso e na formulação da semiologia histórica. Reforçamos aqui ao menos três fatores que legitimam a posição ocupada por ele: a) ele foi membro do grupo de Michel Pêcheux; b) ele apresentou as contradições presentes na teoria discursiva pêcheutiana ao alertar para o fato de que o discurso comunista era analisado pelos próprios comunistas, e trouxe contribuições da obra de Michel Foucault para a análise do discurso com vistas a explicar tais contradições – seus resultados foram publicados no número 62 da revista *Langages* (Courtine, 1981), que ganhou o célebre prefácio de Pêcheux (1981a), intitulado *O estranho espelho da análise do discurso*; c) o próprio Pêcheux reconhecia o lugar de Courtine nos avanços da análise do discurso.[8]

8 Na nota de rodapé número 24 do livro *O discurso: estrutura ou acontecimento*, de 1983, lê-se: "Para maiores detalhes sobre o desenvolvimento atual da análise

Atravessando o pensamento desses dois autores (Pêcheux e Courtine, simultaneamente), está o de Michel Foucault ([1969] 2007), em cuja definição de enunciado já se encontra prevista a dimensão semiológica.

Antes, é preciso sublinhar duas fendas na teoria discursiva pêcheutiana, por meio das quais se pode entrever uma preocupação com os elementos que significam além ou ao lado da verbalização:

- As inquietações e indicações presentes nos últimos textos de Michel Pêcheux (1981c; 1990b; 1998; 2002; 2007; 2012), no que concerne às mídias e aos deslizamentos da prática política;
- Os desenvolvimentos da análise do discurso presentes nos trabalhos de Jean-Jacques Courtine (1987a; 1987b; 1988; 1989; 1990; 1991a; 1991b), em que, a partir de 1987 em diante, nota-se a inclinação em direção às mutações do discurso político e encontra-se frequentemente em suas páginas a advertência de que é preciso estudar a fala silenciosa dos rostos, dos corpos e dos gestos no jogo da fala pública.

Além dessas duas fendas, alertamos para a existência de uma outra, que esteve em contato com as duas anteriores: o método arqueológico.

- A consideração da natureza semiológica do enunciado, presente em A arqueologia do saber, contribui para a abordagem de objetos sincréticos (fotografias, propagandas, pinturas, cinema etc.), sem que se perca o vínculo com o elemento histórico da análise do discurso.

A partir, portanto, de um recorte de sete textos de Courtine,[9] procuramos compreender as mutações da fala e do homem públi-

---

de discurso na França, ver os números 4 e 6 da revista *Mots*, e o conjunto da coletânea já citada, *Matérialités discursives* (em particular os artigos de J.-J. Courtine e J.-M. Marandin 'Quel Objet pour l'Analyse de Discours?' e de A. Lecomte 'La Frontière Absente'). Ver igualmente J.-M. Marandin 'Approches Morphologiques en Analyse de Discours'" (Pêcheux, 2002, p. 64).

9 *Corps, regard, discours* (Cf. Courtine, 1987a); *Histoire du visage* (Cf. Courtine e Haroche, 1988); *Corps et discours* (Cf. Courtine, 1989); *Les glissements du spectacle politique* (Cf. Courtine, 1990); *Le discours introuvable* (Cf. Courtine,

co. Nesses textos, observamos as *démarches* da análise do discurso a partir 1983 (morte de Pêcheux) segundo Courtine, o qual, ao nosso ver, representa um dos mais importantes influenciadores dos rumos tomados pela análise do discurso desde a publicação de seus trabalhos na *Langages 62*.

Consideramos *Les glissements du spectacle politique*, publicado no n. 164 da revista *Esprit* em 1990, um texto de enorme importância para os desenvolvimentos da teoria discursiva, pois alerta para as relações estabelecidas entre o discurso político e a figura do homem público. Dessa maneira, três hipóteses são formuladas:

i. o discurso político escrito, principal objeto da AD desde sua fundação, cede espaço para outros elementos que significam no enunciado político;

ii. a popularização das tecnologias de comunicação de massa é contemporânea da dissolução das multidões;

iii. a mídia torna-se o principal meio de veiculação do discurso político.

Propomos explorar mais detalhadamente esse texto de Courtine, com vistas a melhor compreender os contextos que conduziram às transformações profundas sentidas pela análise do discurso. Retornemos uma vez mais aos anos 1970, nos Estados Unidos, onde se inicia o movimento de incredulidade dos cidadãos com relação aos discursos políticos. "Une vingtaine d'années". Courtine retrata a condição dos Estados Unidos e da França nesse movimento, perceptível a partir dos anos 1970, e que, sublinhamos, não parou em 1990, mas até hoje é fortemente sentido: o sentimento de descrença. Pêcheux viveu nesse período do início do movimento de descrença político-eleitoral. Em outras palavras, o momento em que a análise do discurso foi formulada, em 1969, apresentava maior efervescência política do que aquele encontrado no início dos anos 1980. A política torna-se cada vez mais um mercado, ilustrado pelo *marke-*

1991a); *Le corps et ses langages* (Cf. Courtine, 1991b). *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública* (Cf. Courtine, 2006).

ting eleitoral. Courtine escreve esse texto com o objetivo de mostrar que há alterações na percepção do homem político de 1950 a 1990.

> No banco dos acusados, um nome retorna com insistência, e teria valor de explicação: a televisão, e seus efeitos perversos. As imagens corrompem as palavras, a política-espetáculo deforma o debate de ideias. A democracia estaria doente de sua comunicação. A explicação é muito simples para se perceber a generalidade da crise, e é muito fácil para dar conta de sua complexidade; pode-se conceber no entanto que uma causa seja formulada: a televisão é o lugar e o meio de uma mutação profunda da eloquência política. [...] Ela cede lugar a estilos de comunicação radicalmente novos.[10] (Courtine, 1990, p.153, grifo nosso, trad. nossa)

Ocupar o banco dos acusados não significa que a tevê deve necessariamente ser a única responsável das mutações da eloquência política: ocupar o banco dos acusados significa que se deve analisar as acusações. Para tanto, Courtine apresenta-nos cinco fatores que foram acentuados com a emergência e popularização das tecnologias de comunicação de massa: a) o declínio dos monólogos; b) a conversação-espetáculo*: life-style politics*; c) a dispersão das multidões; d) a pacificação do corpo e bemolização da voz; e) teatro político, violência simbólica. Comentaremos brevemente cada um deles, pois a partir desses cinco fatores derivaram muitas discussões sobre a imagem no campo da análise do discurso.

Primeiro fator. *O declínio dos monólogos*. Segundo Courtine (1990), o descrédito dos cidadãos com relação aos discursos políti-

10 Au banc des accusés, un nom revient avec insistance, qui aurait valeur d'explication: la télévision, et ses effets pervers. Les images corrompent les mots, la politique-spectacle dénature le débat d'idées: la démocratie serait malade de sa communication. L'explication est trop simple pour rendre compte de la généralité de la crise, trop facile pour dire sa complexité ; on peut concevoir cependant qu'une telle raison soit avancée: la télévision est le lieu et le moyen d'une mutation profonde de l'éloquence politique. [...] Elle laisse la place à des styles de communication radicalement nouveaux.

cos desenvolveu-se, na França, a partir de 1970, com a crítica antitotalitária das "línguas de madeira" (*langues de bois*) e estendeu-se ao longo dos anos 1980 a toda forma longa e monológica de fala pública. Observa-se, pois, uma transformação da "língua de madeira" para a "língua de vento". A língua de madeira representa toda fala pública que se constitui de formas longas, monológicas, períodos longos, arcaísmos, ambiguidades, formas opacas, alusivas e mentirosas. A língua de vento, por outro lado, contém as formas breves, fórmulas, pequenas frases, retórica despojada, sintaxe liminar (de início de frase, introdutório).

Com a valorização dessas formas novas, observamos também o fim dos programas políticos, das enumerações intermináveis de proposições, das dissertações políticas etc. Essas formas não surtirão mais efeito. Trata-se menos de explicar ou convencer que de seduzir ou apanhar o público-eleitor. A fala pública, ao longo da história, adaptou-se às exigências de sua época. Entre essas exigências, devia-se, a partir de 1950, adaptar os conteúdos dos discursos aos aparelhos radiofônicos e televisuais de informação. "O reino das formas breves é assim o primeiro fator dessas transformações recentes da fala pública"[11] (Courtine, 1990, p.154, trad. nossa).

A crise do discurso político, crescente a partir de 1970, deve-se, segundo o autor, a: a) perda da confiança dos cidadãos; b) abstenção eleitoral; c) fortalecimento do comércio (*marketing*) eleitoral; d) desabamento do sistema comunista. Para Courtine (1990), esses elementos são atravessados por um paradoxo: ao mesmo tempo em que há o desabamento do sistema comunista, há também o triunfo celebrado da democracia. Isso quer dizer que há, de um lado, as pessoas que se juntam para debater e votar em massa; e de outro, um sentimento de adormecimento da democracia no Ocidente, a deserção dos cidadãos, a usura dos homens e a rotina dos discursos. Na busca pelas causas desses fatores arrolados, convencionou-se

11 Le règne des formes brèves est ansi le premier élément de ces transformations récentes de la parole publique.

colocar a tevê no banco dos acusados: "as imagens corrompem as palavras".

Segundo fator. *A conversação-espetáculo: life-style politics*. Nos vinte anos tratados por Courtine, ocorre a emergência, desenvolvimento e triunfo do gênero de conversação em política, isto é: o diálogo na fala política, a conversa com o eleitor. O *talk show* triunfa. E a isso, soma-se a transformação do homem privado em personagem público. Para Courtine (1990, p.155, trad. nossa), "a fala pública consiste de certo em sustentar os balanços e traçar os programas, mas também consiste em murmurar seus gostos literários ou culinários a um jornalista biógrafo sob o tom da confidência. Seja você mesmo".[12] A partir da metade dos anos 1970, a fala política invade cada vez mais a tela da tevê, e a política "se banaliza em pequenas coisas cotidianas, enuncia-se em propósitos ordinários, dissemina-se em traços ínfimes da fisionomia"[13] (Courtine, 1990, p.155, trad. nossa). Aliada a todo o conteúdo, está a imagem, agora (re)transmitida pelos aparelhos de tevê presentes nas salas de estar das famílias americanas.

> Indissociável do discurso, a imagem vem qualificar ou desqualificar os conteúdos, medir seus impactos, soldar seus efeitos. Uma das consequências mais marcantes do desenvolvimento de uma tecnologia da comunicação política terá sido de modificar a relação entre enunciação do discurso e espetáculo do corpo falante, em proveito deste último. [...] As tecnologias audiovisuais da comunicação política promoveram toda uma pedagogia do gesto, do rosto, da expressão. Elas fizeram do corpo um objeto-farol, um objeto central da representação política. É como se passássemos de uma

12 La parole publique consiste certes à dresser des bilans et tracer des programmes, mais aussi à murmurer ses goûts littéraires ou culinaires à un journaliste biographe sur le ton de la confidence. *Be yourself*.

13 Se banalise dans les petites choses quotidiennes, s'énonce dans les propos ordinaires, se dissémine dans les traits infimes de la physionomie.

política do texto, veículo de ideias, a uma política da aparência, geradora de emoções.[14] (Courtine, 1990, p.156, trad. nossa)

A semiologia histórica, formulada nesse período por J.-J. Courtine, não propõe direcionar as análises do texto para a imagem, mas sim propõe observar, além do texto, o corpo (a voz, o gesto, a aparência) do homem político. Portanto, a semiologia histórica, em seu início, a partir da análise do discurso pêcheutiana, vislumbra a possibilidade de observar, ao lado do discurso verbal, os signos corporais no momento da enunciação política. Assim, temos que o discurso político é a soma da fala com a voz, o gesto e a aparência na produção de efeitos de sentido.

Terceiro fator. *A dispersão das multidões*. Trata-se das diferenças entre o orador tradicional e do orador que deve se pronunciar a partir das tecnologias de comunicação de massa. O orador antigo estava em contato com cada um, quando todos estavam juntos. Era a multidão, situação clássica de *foule politique*. Hoje, as multidões não se deixam mais convocar para as cenas políticas, mas sim para as cenas esportivas. Para Courtine (1990, p.157, trad. nossa), "o barulho das multidões políticas ocidentais parece se apagar pouco a pouco".[15] A dissolução da multidão política é contemporânea das tecnologias de comunicação de massa. Antes, escutávamos o orador político; agora, o vemos.

Sem dúvida, a invenção do microfone provocou profundas alterações na eloquência política. Concebemos, pois, duas espécies de eloquência: a primeira, antes da invenção do microfone, o que fazia

---

14 Indissociable du discours, l'image vient qualifier ou disqualifier les contenus, en mesurer l'impact, en souder les effets. Une des conséquences les plus marquantes du développement d'une technologie de la communication politique aura été de modifier le rapport entre énonciation du discours et spectacle du corps parlant, au profit de ce dernier. [...] Les techniques audiovisuelles de communication politique ont promu toute une pédagogie du geste, du visage, de l'expression. Elles ont fait du corps un objet-phare, un enjeu central de la représentation politique. Comme si l'on était passé d'une politique du texte, véhicule d'idées, à une politique de l'apparence, génératrice d'émotions.

15 Le bruit des foules politiques occidentales paraît s'éteindre peu à peu.

com que o orador falasse a plenos pulmões; e a segunda, que levou a uma pacificação da voz que, registrada, conseguia chegar aos espectadores sem grandes esforços.

Quarto fator. *Pacificação do corpo e bemolização da voz*. A impostação da voz certamente sofreu alterações ao longo da popularização das tecnologias de comunicação de massa. "É verdade isto sobre a voz, cujas tonalidades foram espetacularmente adocicadas desde o tempo em que Jaurès podia, sem microfone, fazer-se ouvir por milhares de espectadores. A voz era ela própria um espetáculo"[16] (Courtine, 1990, p.158, trad. nossa). A voz foi "adocicada" em função dos processos de captação, amplificação e transmissão do som (microfones): "as manifestações vocais do discurso político entraram na era dos sussurros".[17] (Courtine, 1990, p.159, trad. nossa).

A gestualidade do corpo também passou por restrições. Após a ascensão dos regimes fascistas na Europa, incentivada pela crise da bolsa de 1929 e representada pelas figuras de Mussolini, na Itália; Franco, na Espanha; Hitler, na Alemanha; Salazar, em Portugal (a gestualidade exagerada e a voz tonitruante eram a principal característica do discurso pronunciado por esses líderes), os grandes gestos foram domesticados. No entanto, o corpo não se tornou inexpressivo. De fato, os gestos eram mais esboçados que abertos em exagero: "o corpo, restrito a uma quase-imobilidade pela postura sentada da conversa televisionada, não saberia todavia permanecer inexpressivo."[18] (Courtine, 1990, p.159, trad. nossa). As expressões do rosto, por outro lado, eram mais demandadas. Com as técnicas da filmagem, como o *close*, por exemplo, o homem político devia deixar transparecer suas emoções.

16 C'est vrai encore de la voix, dont les tonalités se sont spectaculairement adoucies depuis le temps où Jaurès pouvait, sans micro, se faire entendre de milliers de spectateurs. La voix était à elle seule un spectacle.

17 Les manifestations vocales du discours politique sont entrées dans l'ère des chuchotements.

18 Le corps, contraint à une quasi-immobilité par la posture assise de la conversation télévisée, ne saurait cependant demeurer inexpressif.

> A proximidade do olhar que o vasculha [o rosto] bane a teatralidade da máscara; ela amplificaria a pose facial, fazendo-a transformar-se em caricatura ou em careta. Mas ela interdita também a imobilidade de um "rosto de madeira". A cada um, ela demanda uma obrigação em expressar-se, de exibir à flor da pele os índices de uma emoção, forjada ou sentida. Ela promove, na troca verbal, modos de sociabilidade corporal aos quais é preciso submeter-se: a televisão é o país do sorriso. O orador político teve, por bem ou por mal, que aceitar em tornar seu rosto agradável.[19] (Courtine, 1990, p.159-160, trad. nossa)

Disso derivam as duas conhecidas dicotomias de Courtine (1990):

i. *Distância próxima*: o olhar é distante e o corpo está próximo. A multidão assiste ao comício, mas nem todos enxergam os detalhes do orador político. Todos estão submetidos ao "olhar distanciado" do orador tradicional. A amplitude dos movimentos corporais e a altura da voz determinam a escuta da multidão. Compensa-se com a "abertura" dos gestos a distância física.

ii. *Proximidade longínqua*: o olhar é próximo e o corpo está distante. É a era das massas, um olhar (da câmera) extremamente próximo varre o rosto do homem político. A fidelidade do som interdita problemas de compreensão. As pequenas falhas de comunicação – tiques faciais ou leves lapsos – são registrados e ampliados como em uma lupa.

Quinto fator. *Teatro político, violência simbólica*. Como balanço do que foi dito, Courtine (1990, p.163, trad. nossa), afirma que "é

---

19 La proximité du regard qui le fouille [le visage] proscrit la théâtralité du masque ; elle amplifierait la pose faciale, la faisant virer à la caricature, ou à la grimace. Mais elle interdit tout autant l'immobilité d'un «visage de bois». A chacun, elle fait une obligation de s'exprimer ; d'afficher à fleur de peau les indices d'une émotion, feinte ou ressentie. Elle promeut dans l'échange verbal des modes de sociabilité corporelle auxquels il faut se soumettre: la télévision est le pays du sourire. L'orateur politique a dû, bon gré mal gré, accepter d'en agrémenter son visage.

preciso portanto parar simultaneamente de diabolizar e de beatificar a televisão, e refletir sobre a produção, a circulação e a apropriação das imagens".[20] As tecnologias audiovisuais modificaram o discurso político, objeto da análise do discurso. O que Courtine faz é inscrever problemas no seio de uma teoria à qual ele talvez não mais pertença (atualmente) ou queira pertencer.

Encontramo-nos novamente no seio de um problema, desconfortável tanto do ponto de vista teórico como analítico. Encontramo-nos em terreno instável se se tratar de analisar novos objetos sem as contribuições foucaultianas. O mirante foucaultiano para a análise de discursos acrescentou à tradição pêcheutiana alguns elementos que ajudam a abordar objetos contemporâneos, que não têm necessariamente o elemento político-partidário em primeiro plano. O papel de Courtine, a partir das reflexões de semiologia histórica presentes em *Les glissements du spectacle politique*, é o de alertar para outros sistemas de signos que compõem o homem político. Aos seus enunciados verbais somam-se a entonação, o gesto, a imagem corporal e as expressões faciais. No momento em que Courtine iniciou essas reflexões, o homem político era o centro das preocupações, pois a fala pública sofria profundas mutações. Pensando a partir dessa perspectiva, somos por vezes levados a acreditar que a semiologia histórica corria o risco de ser mobilizada para análise de objetos que não eram os seus.

Os elementos elencados acima por Courtine contribuiram para uma mudança de paradigmas da análise do discurso, cujo principal objetivo era compreender a sociedade e operar sua transformação. Em *Uma genealogia da análise do discurso*, Courtine (2006, p.38) afirma que "tampouco podemos continuar a celebrar as virtudes da análise do discurso praticada à maneira antiga, no que respeita à aliança que ela desejava realizar entre história e linguística, como se nada tivesse acontecido". Esse ponto nos conduz a questionamentos referentes à chegada da análise do discurso no Brasil, no mo-

20 Il faut donc cesser tout à la fois de diaboliser et de béatifier la télévision, réfléchir sur la production, la circulation et l'appropriation des images.

mento em que ela foi suspendida na França. Se, no Brasil, começou--se a ler os textos de análise do discurso pelos grupos de pesquisa no início dos anos 1980, podemos dizer por conseguinte que se celebra aqui, por esses grupos, há mais de trinta anos – desde o momento de seu florescimento no Brasil, ao menos – uma análise do discurso "à maneira antiga"...

> Ou seja, como se as transformações sociais, as agitações políticas, as mutações tecnológicas, os desmoronamentos ideológicos que conhecemos num passado recente não tivessem problematizado radicalmente o projeto que era aquele da análise do discurso, a ponto de tornar sua própria existência problemática. É preciso que trabalhemos, desde a metade dos anos 1980 [na França], numa paisagem teórica em ruinas. (Courtine, 2006, p.38-39)

O projeto teórico de análise do discurso, tal como pensada por Pêcheux com relação aos discursos políticos, na França, na metade dos anos 1980, é interrompido. E mesmo diante dessa paisagem teórica em ruinas, Courtine (2006, p.41) ainda se pergunta: "Ele ainda é sustentável? Podemos duvidar disso, diante da leitura de um número relativamente recente da revista *Langages*,[21] que faz o balanço dos trabalhos realizados e que quer abrir novas perspectivas." Courtine refere-se sobretudo aos trabalhos de P. Sériot[22] nos quais toda a perspectiva histórica foi abandonada. O enfraquecimento das ideologias provocou toda uma reordenação do aparato teórico da análise do discurso: "Os métodos de análise do discurso são, à sua maneira e nas suas transformações, um reflexo das muta-

21 Referência ao número 81 da revista *Langages*. Confira Analyse du discours: nouveaux parcours (Hommage à Michel Pêcheux), organizada por Denise Maldidier, *Langages*, n. 81, março de 1986.

22 Além do trabalho de P. Sériot, todos os outros artigos do número 81 da revista *Langages*, com exceção do trabalho de J. Guilhaumou e D. Maldidier, e também o de R. Robin; abandonam pura e simplesmente a articulação do texto ou da sequência oral com as condições históricas. Cf. Sériot (1986, p. 11-42).

ções do próprio objeto, nas suas modalidades de existência material, nas suas percepções individuais e coletivas" (Courtine, 2006, p.50).

Como podemos observar em *Les glissements du spectacle politique*, a mídia foi a grande responsável pelas mutações do discurso político, e isso abriu as vias para se pensar a semiologia histórica por meio da análise do discurso, uma vez que, para Courtine (2006, p.57),

> a transmissão da informação política, atualmente dominada pelas mídias, apresenta-se como um fenômeno total de comunicação, representação extremamente complexa na qual os discursos estão imbricados em práticas não verbais, em que o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto, em que a expressão pela linguagem se conjuga com a expressão do rosto, em que o texto torna-se indecifrável fora de seu contexto, em que não se pode mais separar linguagem e imagem.

A partir dessas reflexões, sinalizamos para o lugar da imagem na análise do discurso, sobretudo no que concerne sua articulação com o signo linguístico. No entanto, a semiologia histórica também apresenta limites, e não é adequada para a análise de qualquer tipo de imagem, pois nasceu do confronto entre a voz e a imagem do homem político.

4
Michel Foucault:
a arqueologia do visível

Michel Foucault tomou o discurso como objeto privilegiado para a compreensão de variados campos do saber, como a linguística, a economia, a psiquiatria, a medicina, a biologia etc. Em seus trabalhos, Foucault recorre frequentemente às obras de arte para a exemplificação de um conceito. A *Nau dos insensatos,* de J. Bosch, é apresentada como um lugar de visibilidade na constituição dos discursos sobre a loucura na Idade Média. O mesmo acontece com *As meninas*, de Velásquez; *Um bar em Folies-Bergère*, de Manet; *As relações perigosas*, de Magritte; entre outros exemplos. Entre seu método arqueológico e seus variados trabalhos sobre arte, M. Foucault nos apresenta alguns princípios comuns, que descreveremos a seguir."

O estatuto semiológico do enunciado

Os diálogos entre Pêcheux e Foucault, segundo Gregolin (2006a, p.67), "estiveram fortemente centrados em uma réplica sobre as formulações do momento arqueológico". Tanto Pêcheux quanto Foucault teorizavam sobre as articulações entre o discurso,

o sujeito e a história. As teorizações de Foucault a respeito desses três elementos por vezes influenciavam aquelas de Pêcheux, e em torno das tríplices alianças desses autores constitui-se a teoria do discurso de cada um.

> Por isso, *A arqueologia do saber* é um livro de explicitação teórico-metodológica e, ao mesmo tempo, ele nasce dos questionamentos feitos às suas posições teóricas e políticas, principalmente pelos althusserianos integrantes do *Círculo de Epistemologia*, em 1968, entre os quais figurava Michel Pêcheux (sob a persona de Thomas Herbert): a grande questão de base, tanto para Foucault, quanto para os althusserianos era a relação entre a estrutura e a história, ou, mais amplamente, as articulações entre o estruturalismo e o marxismo. Dessas e de outras críticas, resultam na *Arqueologia* vários reordenamentos, sendo o mais importante deles a aproximação de Foucault com as teses da "nova história", o que traz como efeito a centralidade da relação entre *práticas discursivas* e a produção histórica dos sentidos. (Gregolin, 2006a, p.85, grifo do autor)

Em nosso percurso de compreensão da obra de M. Foucault com relação ao discurso estético,[1] partiremos de *A arqueologia do saber* em direção a outros textos em que se discutem os enunciados artísticos. Essa escolha se justifica pelo fato desse livro se configurar como principal referência da análise do discurso de base foucaultiana no Brasil. Nos capítulos anteriores, demonstramos que a vertente pêcheutiana – isto é, a análise do discurso cuja única fonte de trabalho é Pêcheux – foi colocada em xeque na França dos anos 1980, em função da dissolução de seu próprio objeto. No Brasil, no entanto, esse mirante de análise é muito produtivo.

Conforme Gregolin (2006a, p.86), "o método arqueológico tenta compreender a irrupção dos acontecimentos discursivos, in-

1 Concebemos como sinônimas as expressões "discurso estético" e "discurso artístico", pois elas se referem a variadas manifestações artísticas: o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música etc. Cf. Wölfflin (1989). Neste livro, colocamos em evidência a pintura e suas releituras.

vestigando as condições (histórico-sociais) que possibilitaram o seu aparecimento." A partir do dispositivo analítico depreendido desse método – a) acontecimento discursivo; b) enunciado; c) a formação discursiva; d) o arquivo; e) a articulação entre discurso, sujeito e história – investigamos a dimensão e a função da materialidade discursiva na produção dos sentidos. A partir dessas investigações, é possível afirmar que na própria definição de enunciado existe um grau semiológico previsto, responsável por não reduzir o enunciado à sua materialidade verbal, embora ele também possa apresentar essa natureza:

> É relativamente fácil citar enunciados que não correspondem à estrutura linguística das frases. Quando encontramos em uma gramática latina uma série de palavras dispostas em coluna – *amo, amas, amat* –, não lidamos com uma frase, mas com o enunciado das diferentes flexões pessoais do indicativo presente do verbo *amare* [...]. De qualquer forma, outros exemplos são menos ambíguos: *um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados*, não de frases (*Genera plantarum* de Lineu é um livro inteiramente constituído de enunciados, em que não podemos reconhecer mais que um número restrito de frases); *uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, são enunciados*: onde estão as frases? Pode-se ir mais longe: *uma equação de enésimo grau ou a fórmula algébrica da lei da refração devem ser consideradas como enunciados*; e se possuem uma gramaticalidade muito rigorosa (já que são compostas de símbolos cujo sentido é determinado por regras de uso e pela sucessão regida por leis de construção), não se trata dos mesmos critérios que permitem, em uma língua natural, definir uma frase aceitável ou interpretável. *Finalmente, um gráfico, uma curva de crescimento, uma pirâmide de idades, um esboço de repartição, formam enunciados; quanto às frases de que podem estar acompanhados, elas são sua interpretação ou comentário; não são o equivalente deles*: a prova é que, em muitos casos, apenas um número infinito de frases poderia equivaler a todos os elementos que estão explicitamente formulados nessa espécie de enunciados.

> Não parece possível, assim, definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase. (Foucault, [1969] 2007, p.92-93, grifo nosso)

Esse trecho revela que um enunciado não é definido pelos elementos gramaticais da frase. Assim, uma imagem pode ser um enunciado se ela apresentar a função enunciativa que,

> em vez de dar um "sentido" a essas unidades, coloca-as em relação com um campo de objetos; em vez de lhes conferir um sujeito, abre-lhes um conjunto de posições subjetivas possíveis; em vez de lhes fixar limites, coloca-as em um domínio de coordenação e de coexistência; em vez de lhes determinar a identidade, aloja-as em um espaço em que são consideradas, utilizadas e repetidas. (Foucault, [1969] 2007, p.120)

O enunciado põe em jogo unidades diversas que, segundo Foucault (2007, p.120), "podem coincidir às vezes com frases, às vezes com proposições; mas são feitas às vezes de fragmentos de frases, séries ou quadros de signos, jogo de proposições ou formulações equivalentes". A questão é: uma imagem ou uma pintura podem ser consideradas um quadro de signos? A resposta é afirmativa se efetuarmos a seguinte classificação:

i. o conjunto dos signos de diferentes naturezas;

ii. o conjunto dos signos linguísticos, pertencente ao conjunto anterior.

Nessa perspectiva, e evidenciando o fato de que não está clara em Foucault ([1969] 2007) a referência a signos exclusivamente linguísticos, uma imagem ou uma pintura podem ser consideradas um quadro de signos. A partir dessas demonstrações, é possível pensar em um enunciado imagético/pictórico, uma vez que o enunciado não se caracteriza por sua unidade, mas por sua função. Se uma imagem ou pintura adquirir essa função, ela adquire, portanto, o estatuto de enunciado, revelando uma certa materialidade, pertencendo a uma formação discursiva, compondo um discurso, enfim, integrando toda a rede de relações nomeadas por Foucault

na composição de um arquivo – dimensão histórica que abriga múltiplas naturezas de signos possibilitados pela prática discursiva – ou então, nas palavras de Foucault (2007, p.133), "um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício de uma função enunciativa".

Outras arqueologias

As artes plásticas, bem como seu retorno sob a forma de memória nas paródias visuais analisadas, podem ser compreendidas a partir do mirante arqueológico. No final de *A arqueologia do saber*, parte IV, seção 6 (Ciência e saber), subseção "f", nomeada Outras arqueologias, Foucault (2007) questiona a possibilidade de se conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber em outros domínios diferentes daqueles das figuras epistemológicas e das ciências. Ele menciona uma série de orientações possíveis, como a análise das pinturas; além disso, elenca procedimentos:

> Para analisar um quadro, pode-se reconstituir o universo latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhes tomou emprestado. A análise arqueológica teria um outro fim: pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos, não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva; e se o saber resultante dessa prática discursiva não foi, talvez, inserido em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas

> também em processos, em técnicas e quase no próprio gesto do pintor. Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de "dizer", que teria a particularidade de dispensar palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. [...] É inteiramente atravessada – independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber. (Foucault, [1969] 2007, p.217).

A regularidade de um saber, segundo as reflexões de Foucault, pode ser observada também em manifestações diversas do sentido, nas variadas materialidades discursivas. Os elementos formais de uma pintura (o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos) encarados enquanto elementos de uma prática discursiva, podem ser objetos de uma análise arqueológica, isto é, podem ser objeto – enquanto signos visuais de uma época – do que nós chamamos aqui de "análise do discurso estético". "Seria possível conceber uma análise arqueológica que fizesse aparecer a regularidade de um saber, mas que não se propusesse a analisá-lo na direção das figuras epistemológicas e das ciências?" (Foucault, [1969] 2007, p.215). Retomaremos esse trecho de *Outras arqueologias* mais adiante, quando for preciso evidenciar as relações que existem entre o método arqueológico e a materialidade pictórica.

O discurso estético em Velásquez, Manet e Magritte

Abordaremos, aqui, os trabalhos de M. Foucault sobre a pintura. Particularmente, trata-se de colocar em evidência a intersecção entre o método arqueológico e a materialidade pictórica. Nesse percurso, observamos vias para a compreensão da materialidade pictórica enquanto prática discursiva. Esses trabalhos auxiliam a análise de objetos que concentram na visualidade seus sentidos.

O período em que Foucault vivia na Tunísia e ministrava conferências sobre arte coincidiu com o período em que ele elaborou *A arqueologia do saber*, entre outros trabalhos: "Diante dessa polêmica da primavera de 1966, ele vai em alguma medida aproveitar sua estadia na Tunísia para apresentar a sua concepção do método arqueológico (que resultará em *A arqueologia do saber*, escrita em Sidi Bou Saïd em 1967-1968 e publicada em 1969"[2] (Triki, 2004, p.52, trad. nossa). Esses trabalhos sobre a arqueologia das ciências, de um lado; e sobre a arte, de outro, não eram totalmente independentes, eles se inter-relacionavam. Essa inter-relação permite enxergar a dimensão discursiva das pinturas e tomá-las como enunciados compostos de elementos não verbais que as determinam, que as fazem pertencer a certas formações discursivas, que as fazem compor o arquivo estético de uma época. Essa problematização ajuda-nos a compreender a imagem enquanto componentes de um discurso.

A seguir, ao analisar três pinturas europeias – *As meninas*, de Velásquez; *Um bar em Folies-Bergère*, de Manet; e *As ligações perigosas*, de Magritte –, observaremos particularmente a figura do espelho na composição do enunciado artístico. O espelho, a partir da segunda metade do século XV, já era considerado como emblema da pintura. Mais do que possuir a função de *mise en abyme*, ele e o surrealismo belga, passando pelo barroco espanhol e pelo impressionismo francês, sua função alterna-se entre reduplicação e distorção da realidade.

Diego Velásquez (1599-1660)

Admirado consideravelmente por E. Manet, D. Velásquez (1599-1660) foi o principal artista da corte do rei Felipe IV da Espanha, e um dos principais representantes do barroco de seu tempo (Gombrich, 2001, p.406). Em suas obras, coloca-se o problema da

2 Face à cette polémique du printemps 1966, il va en quelque sorte profiter de son retrait em Tunisie [...] pour présenter sa conception de la méthode archéologique (qui aboutira à L'archéologie du savoir, écrit à Sidi Bou Saïd en 1967-1968 et paru em 1969).

representação. Não é à toa que uma de suas telas é escolhida para integrar as primeiras páginas de *As palavras e as coisas*, em que Foucault discute justamente o parâmetro de representação na Idade Clássica. Para Gombrich (2001, p.408-410, trad. nossa),

> de fato, a beleza das obras de maturidade de Velásquez se estabelece de tal forma no efeito da pincelada e na harmonia delicada das cores que as ilustrações dão somente uma fraca ideia dos originais. [...] Por causa de efeitos dessa ordem, os pintores impressionistas admiravam Velásquez mais que qualquer outro mestre antigo.[3]

Sua pintura mais contemplada no Museu do Prado de Madri, é, sem dúvida, *As meninas*, produzida em 1656 (imagem disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/>). Na infinidade de detalhes do quadro, que vai da menor pincelada do vestido da infanta até o jogo complexo de olhares entre as personagens da composição, o espelho desempenha um papel crucial na construção dos efeitos de sentido. Reproduzimos a seguir o primeiro parágrafo do texto *As damas de companhia*, em que Foucault (2006a, p.194) narra a primeira impressão dessa pintura de Velásquez:

> O pintor está ligeiramente retirado no quadro. Ele lança um olhar para o modelo: talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é também possível que o primeiro traço ainda não tenha sido dado. O braço que sustenta o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; ele está, por um momento, imóvel entre a tela e as cores. Essa mão hábil está suspensa ao olhar; e o olhar, retroati-

3 En fait, la beauté des œuvres de maturité de Velázquez repose tellement sur l'effet de la touche et sur l'harmonie délicate des couleurs que les illustrations donnent seulement une faible idée des originaux. [...] C'est pour des effets de cet ordre que les peintres impressionnistes admiraient Velázquez plus que tout autre maître ancien.

vamente, repousa sobre o gesto detido. Entre a fina ponta do pincel e o aço do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.

Deixemo-nos permanecer um instante mais, diante do quadro, observando seu jogo de espelhos. As pinturas na pintura, o reflexo em tintas, uma geometria espacial construída de tal forma a confundir o espectador mais desatento. O que o quadro quer mostrar é esse jogo de olhares, de reflexos, de contemplação desconfortável. Na análise de Foucault (2006a), o espelho não passou, obviamente, despercebido. Elencamos uma série de trechos em que se trata particularmente dele:

i. "Mas eis que, entre todas essas telas suspensas, uma dentre elas brilha com uma luminosidade singular" (p.198).

ii. "Entre todos esses elementos destinados a oferecer representações, mas que as contestam, as ocultam, as escamoteiam por sua posição ou por sua distância, aquele é o único que funciona com toda honestidade e que mostra o que deve mostrar" (p.199).

iii. "Em vez de girar em torno dos objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que ele poderia ali captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de qualquer olhar" (p.200).

iv. "O espelho, mostrando, mais além das paredes do ateliê, o que se passa na frente do quadro faz oscilar, em sua dimensão sagital, o interior e o exterior" (p.203).

O espelho fornece as respostas que o espectador procura: para quem o pintor e a princesa olham? Quem é o modelo do quadro? O que está sendo pintado na tela que se encontra diante de Velásquez, na composição? Além disso, ele reflete o que se encontra fora das margens da pintura – o casal real, Felipe IV e sua esposa, Marianna. Estes ocupam o centro simbólico do quadro, ao qual o olhar da criança e a imagem no espelho estão finalmente submetidos. O espaço refletido pelo espelho, fora das margens da composição,

pode vir a ser ocupado por vários indivíduos a fim de se tornarem o sujeito que observa.

> Esse centro é simbolicamente soberano no contexto, pois ele é ocupado pelo rei Philipe IV e sua esposa. Mas, sobretudo, ele o é pela tripla função que exerce em relação ao quadro. Nele vêm se sobrepor exatamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que ele compõe seu quadro (não aquele que está representado, mas o que está diante de nós e do qual falamos). Essas três funções "contempladoras" se confundem em um ponto exterior ao quadro, mas perfeitamente real, pois é a partir dele que se torna possível a representação como modelo, como espetáculo e como quadro. (Foucault, 2006a, p.207-208)

Em linhas gerais, a tela de Velásquez classifica-se como representação da representação, quadro do quadro. Ela ilustra uma *scene de genre* com a qual o pintor está habituado, isto é, a produção de um retrato real em uma das dependências do Alcázar de Madri. O espelho plano representado por Velásquez no século XVII difere-se de muitos espelhos convexos presentes na pintura do século XV.[4] O reflexo do rei e da rainha no espelho é impreciso, fluido; essa técnica também é encontrada em *Vênus ao espelho* (Velásquez, 1644, óleo sobre tela, National Gallery, Londres), o que afasta o pintor do realismo.

Como elemento do enunciado artístico, o espelho participa do jogo complexo de olhares das personagens do quadro, explicita o modelo do canvas, coloca em evidência a relação que existe entre realidade e ilusão. Nas palavras de Foucault (2006a, p.209), portanto, "a representação pode se dar como pura representação". Esse jogo múltiplo será completamente desestruturado na releitura

4 Ver, por exemplo, *Giovanni Arnolfini e sua mulher*, de Jan van Eyck, 1434, óleo sobre madeira, 81,8 × 59,7 cm, Londres, National Gallery. Cf. Gombrich (2001, p. 241).

reproduzida na imagem *Las meninas TV* (disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article925>).

A criação de Siro López é como um sopro em um castelo de cartas. A televisão aí inserida desestrutura o jogo de olhares ao mesmo tempo em que desloca o quadro para nossa contemporaneidade. A tevê ocupa um lugar especial na sala, distraindo as crianças enquanto o pintor faz seu trabalho, que não lhes interessa. Todo o trabalho de iluminação que emerge da tevê restitui à princesa seu papel central no quadro, esquecido na versão original. As damas de companhia que rodeiam a princesa – e inclusive ela – não olham mais para o exterior do quadro, para fora das margens; mas para a tevê, dentro ainda do quadro. A breve pausa do pintor talvez se deva a um momento importante da novela. A manipulação digital de obras canônicas possibilita outras interpretações, deixa o sentido navegar por outras regiões não estipuladas no escopo semântico da obra original.

Edouard Manet (1832-1883)

Manet e seu grupo procuravam desconstruir o que, na arte, era apenas convenção. Na literatura, Ann Radcliffe representa o que Edouard Manet representa no campo da pintura. A seguir, exibimos a relação existente entre *Qu'est-ce qu'un auteur* (de 1969) e *La peinture de Manet* (de 1971):

> i. "Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. *Eles produziram alguma coisa a mais*: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.[5] (Foucault, [1969] 1994, p.804, grifo nosso, trad. nossa)
>
> ii. "Parece-me com efeito que *Manet fez outra coisa, que ele fez talvez bem mais* que tornar possível o impressionismo. Parece-me

5 Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs oeuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus: la possibilité et la règle de formation d'autres textes.

que, para além do impressionismo, o que Manet tornou possível foi toda a pintura posterior ao impressionismo, toda a pintura do século XX, uma pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea".[6] (Foucault, [1971] 2004, p.22, grifo nosso, trad. nossa)

Nesses dois trechos, evidencia-se a posição de Manet enquanto fundador de discursividade, uma vez que se mantêm os princípios descritos por Foucault (1994) com relação às possibilidades e às regras (enfim, os parâmetros) de formação de outras obras em geral, e de outras pinturas, em particular.

Foucault (2004) afirma que os elementos que tornaram o impressionismo possível, na pintura de Manet, são relativamente conhecidos: a) novas técnicas de cor; b) utilização de cores puras; c) utilização de técnicas de iluminação até então desconhecidas etc. No entanto, as modificações que possibilitaram a pintura que viria depois do impressionismo são mais difíceis de reconhecer e situar:

> Creio que quanto a essas modificações, nós podemos resumi-las e caracterizá-las em uma palavra: Manet com efeito é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos desde a Renascença, ao menos desde o *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer jogar, em alguma medida, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo daquilo que eles representavam, as propriedades materiais do espaço sobre o qual ele pintava.[7] (Foucault, 2004, p.22, trad. nossa)

---

6 Il me semble en effet que Manet a fait autre chose, qu'il a fait peut-être même bien plus, que de rendre possible l'impressionnisme. Il me semble que, par-delà même l'impressionnisme, ce que Manet a rendu possible, c'est toute la peinture d'après l'impressionnisme, c'est toute la peinture du XXe siècle, c'est la peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain.

7 Je crois que ces modifications, on peut tout de même les résumer et les caractériser d'un mot: Manet en effet est celui qui pour la première fois, me semble-t-il, dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le *quattrocento,* s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses

Em *La peinture de Manet*, Foucault analisa treze telas de Manet, agrupadas sob três rubricas: a) o espaço da tela, oito telas são analisadas; b) a iluminação, quatro telas são analisadas; c) o lugar do espectador, somente uma tela é analisada. Dessa maneira, a invenção do *tableau-objet* – concebida a partir da inserção das propriedades materiais do canvas na própria representação, da iluminação exterior responsável por reger a ordem da luminosidade no interior da tela e das localizações indeterminadas do pintor e do espectador – colocam em evidência a materialidade da pintura, elemento central para a formulação de todo um discurso ancorado nesses elementos, que se tornaram traços de enunciados pertencentes ao discurso da escola impressionista.

Tanto Radcliffe quanto Manet vivem na Europa do século XIX e ocupam a posição de fundadores de discursividade. Radcliffe é precursora do romance gótico inglês, e Manet, do impressionismo francês. Algumas palavras sobre esse pintor:

> O principal teatro dessa história movimentada foi Paris, que se tornou no século XIX um centro artístico comparável ao que havia sido Florença no século XV e Roma no século XVII. Os artistas do mundo inteiro vinham estudar em Paris, e sobretudo participavam das intermináveis discussões sobre a natureza da arte, nos cafés de Montmartre onde se forjava pouco a pouco a nova concepção de arte.[8] (Gombrich, 2001, p.504, trad. nossa)

A França viu nascer, no século XIX, uma grande revolução pictural. Os historiadores de arte normalmente dividem essa revolução em três fases:

---

tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait.

8 Le principal théâtre de cette histoire mouvementée fut Paris, devenu au XIXe siècle un centre artistique comparable à ce qu'avaient été Florence au XVe siècle et Rome au XVIIe siècle. Les artistes du monde entier venaient étudier à Paris, et surtout participaient aux interminables discussions sur la nature de l'art, dans le cafés de Montmartre où se forgeait peu à peu la nouvelle conception de l'art.

- Primeira: *Romantismo*. Representada por Eugène Delacroix (1798-1863) que com seus contemporâneos de temperamento mais apaixonado não suportavam a *perfection glacée* dos artistas precedentes.[9] Segundo Gombrich (2001, p.504, trad. nossa), Delacroix "pensava que na pintura a cor era bem mais importante que o desenho e a imaginação mais que o saber".[10] Na pintura de Delacroix dos anos 1830, nota-se já uma preocupação em retratar a intensidade do instante.[11] o que o levou a abandonar os contornos nítidos, os nus cuidadosamente modelados em mesclas de sombras e luz, a composição escrupulosamente equilibrada ou, ainda, o tema cívico ou exemplar.
- Segunda: *Realismo*. Representada por Gustave Courbet (1819-1877), cuja obra era comparada frequentemente com a de Caravage.[12] Segundo Gombrich (2001, p. 511, trad. nossa),

9 O maior expoente da vertente contra a qual se opunha Delacroix e seus contemporâneos é Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), discípulo de Jacques Louis David (1748-1825). Ambos (Ingres e David) admiravam a arte heroica da Antiguidade clássica. Seus modelos eram Poussin e Rafael. "O ensino de Ingres sublinhava a importância de uma precisão absoluta no estudo do modelo vivo; ele desprezava a improvisação e a desordem. [...] Compreendemos que muitos artistas foram seduzidos por esta técnica infalível e impressionados pela personalidade de Ingres, mesmo quando eles não compartilhassem de suas ideias" (Gombrich, 2001, p.504, trad. nossa). ("L'enseignement d'Ingres soulignait l'importance d'une précision absolue dans l'étude du modèle vivant ; il méprisait l'improvisation et le désordre. [...] On comprend que beaucoup d'artistes aient été séduits par cette technique infaillible et impressionnés par la personalité d'Ingres, même quand ils ne partageaient pas ses idées.")

10 Pensait qu'en peinture la couleur était bien plus importante que le dessin, l'imagination que le savoir.

11 Referimo-nos, particularmente, à obra *Fantasia árabe* (1832, óleo sobre tela, 60x73,2 cm, Montpellier, Museu Fabre).

12 Michel-Ange de Caravage (1565?-1610) também se opunha à beleza ideal; tinha como objetivo retratar a realidade tal como ela se mostrava, por isso a "feiura" é um elemento recorrente em sua obra, classificada como "naturalista". Segundo Gombrich (2001, p.393, trad. nossa), "Sua luz não busca fazer dos corpos algo suave ou harmonioso: ela é brutal e demonstra violento contraste com as sombras profundas. Ela faz surgir a cena estranha em toda sua verdade, sem compromisso nem atenuação, verdade que poucos contemporâneos foram capazes de apreciar, mas que teve uma influência decisiva sobre

"ele não buscava a elegância, mas a verdade".[13] Courbet se afastava da arte "idealizante" em direção a uma arte "realista".

- Terceira: *Impressionismo*. Foi determinada por Édouard Manet (1832-1883) e seus amigos. "Esses artistas levaram totalmente a sério o programa de Courbet. Eles buscavam desmascarar tudo o que na arte não passava de convenção"[14] (Gombrich, 2001, p.512, trad. nossa).

Os dois movimentos anteriores ao impressionismo (o romantismo e o realismo) abriram caminho para a fundação da discursividade de Manet com relação à influência que será percebida em seus sucessores. Para Gombrich (2001, p.514, trad. nossa), "pode-se dizer também que Manet e seu grupo foram os instigadores de uma revolução no tratamento das cores quase comparável à revolução trazida pelos gregos no tratamento das formas".[15]

Esse período assistiu a grandes experiências da arte europeia. "Eles perceberam que quando observamos a natureza ou os objetos à luz do dia, nós não vemos na verdade cada coisa na singularidade de sua cor própria; nós vemos uma faixa brilhante derivada de inumeráveis trocas de reflexos"[16] (Gombrich, 2001, p.514, trad. nossa). A obra dos artistas anteriores, desde o Renascimento, consistia no *dégradé* entre o claro e o escuro que regia a produção artística até o

---

o futuro da pintura." ("Sa lumière ne cherche pas à faire des corps quelque chose de souple et d'harmonieux: elle est brutale et en violent contraste avec les ombres profondes. Elle fait surgir la scène étrange dans toute sa vérité, sans compromis ni atténuation, vérité que peu de contemporains étaient capables d'apprécier, mais qui eut une influence décisive sur l'avenir de la peinture.").

13 Il ne visait pas l'élégance, mais à la vérité.

14 Ces artistes prirent tout à fait au sérieux le programme de Courbet. Ils cherchèrent à démasquer tout ce qui, dans l'art, n'était pas au fond que convention.

15 Aussi peut-on dire que Manet et son groupe ont été les instigateurs d'une révolution dans le traitement des couleurs presque comparable à la révolution apportée par les Grecs dans le traitement des formes.

16 Ils se sont aperçus que, lorsque nous regardons la nature ou des objets en plein air, nous ne voyons pas en réalité chaque chose dans la singularité de sa couleur propre; nous voyons une brillante bigarrure née d'innombrables échanges de reflets.

século XVIII. Manet, desde seus primeiros quadros, abandonou a técnica tradicional de sombras em *dégradé* para representar contrastes mais rudes e energéticos de luz.[17] Essa decisão gerou protestos entre os artistas acadêmicos. Gombrich (2001, p.514, trad. nossa) relata que "em 1863, o júri recusou a exibição de suas obras no Salão oficial. Os protestos foram tais que decidiu-se exibir todas as obras condenadas pelo júri em uma exposição especial denominada 'Salão dos recusados'."[18]

A compreensão da obra de Manet a partir da perspectiva foucaultiana revela os elementos de arqueologia presentes na análise de muitas obras picturais. Por essa razão, o período em que Foucault esteve na Tunísia mostra-se muito produtivo para pesquisas que tenham como objetivo fazer emergir essas analogias.

> Ao *séjour* de Foucault na Tunísia, que se situa entre o mês de setembro de 1966 e o verão de 1968, é preciso somar as visitas de setembro de 1968 e maio de 1971 a Túnis. A conferência pública sobre Manet, realizada em 20 de maio de 1971 no Clube cultural Tahar Haddad constitui, pode-se dizer, a razão desse interesse no período em que Foucault esteve na Tunísia, que foi provavelmente também aquele em que ele realizou um certo número de estudos de obras picturais, sob a forma de cursos.[19] (Triki, 2004, p.51, trad. nossa)

---

17 Essa técnica pode ser observada no quadro *Le balcon*, de Édouard Manet (1868-1869, óleo sobre tela, 169 × 125 cm, Paris, Museu d'Orsay), inspirado em *Femmes au balcon*, de Francisco Goya (cerca de 1810-1815, óleo sobre tela, 194,8 × 125,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art). Essa pintura de Manet também inspirou outras, como algumas releituras de Pablo Picasso sobre o mesmo tema.

18 En 1863, le jury refusa de présenter ses oeuvres au Sallon officiel. Les protestations furent telles que l'on décida de présenter toutes les oeuvres condamnées par le jury dans une exposition spéciale que l'on nomma «Salon des réfusés».

19 Au séjour tunisien de Michel Foucault, qui se situe entre le mois de septembre 1966 et l'été 1968, il faut ajouter les visites de septembre 1968 et mai 1971 à Tunis. La conférence publique sur Manet donnée le 20 mai 1971 au Club culturel Tahar Haddad constitue, pourrait-on dire aujourd'hui, ici, la raison de cet intérêt pour la période tunisienne de Foucault, qui a été probablement

Quanto mais se pesquisa esse momento de produção intelectual de Foucault, mais se confirma a hipótese de que os domínios da ciência e da epistemologia não eram os únicos a serem encarados por uma arqueologia dos saberes. A denominação "análise do discurso estético" não é arbitrária, mas se liga estreitamente com o que o próprio Foucault indicava nos trechos de Outras arqueologias.

> O discurso estético em questão será proposto prudentemente ao fim de *A arqueologia do saber*, em um longo parágrafo no interior de uma parte intitulada "Outras arqueologias", que trata da ética e da política, e coloca a questão de um saber que não se estabeleceria necessariamente sob figuras epistemológicas. Foucault propõe, nessa passagem, extrair o "dizer" sem palavras da pintura, isto é, a dimensão discursiva, a positividade de um saber que a atravessa e que seria o fato do que hoje nós chamamos de ciência da arte e *poiétique*, mas que lembra sobretudo o período exemplar da Renascença italiana, no qual as teorias científicas e as práticas teóricas dos pintores humanistas acompanhavam o estabelecimento da nova representação pictural.[20] (Triki, 2004, p.59, trad. nossa)

Compreender a visualidade por meio da análise do discurso, portanto, significa observar de que maneira a materialidade não verbal mobiliza certas regiões da interdiscursividade, colocando

---

aussi celle où il a entrepris un certain nombre d'études d'œuvres picturales, sous formes de cours.

20 Le discours esthétique dont il est question sera proposé prudemment à la fin de *L'archéologie du savoir,* dans un long paragraphe à l'intérieur d'une partie intitulée «D'autres archéologies», qui traite de l'éthique et de la politique, et pose la question d'un savoir qui ne se donnerait pas nécessairement sous des figures épistémologiques. Foucault propose dans ce passage d'extraire le «dire» sans mot de la peinture, c'est-à-dire la dimension discursive, de la positivité d'un savoir qui la traverse et qui serait le fait de ce qu'aujourd'hui on nomme la science de l'art et la poiétique, mais qui surtout rappelle la période exemplaire de la Renaissance italienne où les théories scientifiques et les pratiques théoriques des peintres humanistes allaient de pair avec la mise en place de la nouvelle représentation picturale.

em jogo a heterogeneidade discursiva, o discurso pré-construído e a sua própria formação discursiva. Proceder dessa maneira permite atingir a dimensão interdiscursiva que constitui as pinturas, que faz a arte falar mesmo sem palavras, que coloca os objetos em território interpretável, localizável no tempo e no espaço. Segundo Foucault (2007, p.217), "a análise arqueológica teria um outro fim: pesquisaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor [...] não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva".

Cada tela de Manet constitui-se em um "enunciado modernista",[21] o conjunto desses enunciados compõe uma parcela do que se conhece por discurso da escola impressionista, na França, no século XIX. A pincelada, habilidade primeira dos *maîtres de la touche*, é um dos elementos visuais que mobilizam a memória das técnicas de escolas anteriores, colocando dois momentos históricos e artísticos em um campo de relações. A identidade enunciativa refletida no campo discursivo de posicionamento do impressionismo francês constrói-se, em grande medida, a partir da ruptura com as escolas anteriores.

Não pretendemos abordar as três rubricas elencadas por Foucault com relação a Manet, nem tampouco algumas das características mais prestigiadas de tais pinturas. Iremos convocar apenas a última delas: o espaço do espectador. Para tratar dessa questão, Foucault analisa um dos quadros mais famosos de Manet: *Un bar aux Folies-Bergère* (disponível em: <http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>).

Essa tela é uma combinação de retrato, natureza-morta e cena de cotidiano. Nela, o espelho é o elemento do enunciado visual que

21 "O enunciado modernista, repensado através da perspectiva da arqueologia foucaultiana, faz do campo da representação um campo ao qual nós pertencemos ainda" (Saison, 2004, p.15, trad. nossa). ("*L'énoncé moderniste, repensé à travers la perspective de l'archéologie foucaldienne, fait du champ de la représentation un champ auquel nous appartenons encore.*")

mais contribui para o efeito de estranhamento[22] sentido pelo espectador. Entre tantos outros elementos presentes na composição – os quais necessitariam de uma grande quantidade de páginas para explorá-los exaustivamente – o espelho atua como um nó de sentido, para onde convergem os outros elementos visuais no momento da interpretação dessa pintura. Ele recobre grande parte da superfície da tela, e o incômodo gerado deve-se a três fatores:

i. **O reflexo da mulher**. Para que o reflexo seja visto onde está, seria preciso que o pintor e o espectador estivessem posicionados na extrema esquerda do quadro, segundo princípios de óptica. Lá onde o pintor se encontra, um reflexo seria gerado justamente atrás do corpo da mulher, pois o espelho não está colocado em posição oblíqua. Segundo Foucault (2004, p.45, trad. nossa), "O pintor ocupa então – e o espectador é convidado depois dele a ocupar – sucessivamente, ou ainda simultaneamente, dois lugares incompatíveis: um aqui e outro ali".[23]

ii. **A figura do homem**. Notamos no reflexo do espelho que há um homem que conversa com a atendente. Pelo reflexo, ele se posiciona bem perto do balcão e do rosto da mulher, sobre os quais deveria haver alguma espécie de sombra. Mas não há nada. "Ora, ali não há nada: a iluminação vem com toda a força, choca-se sem obstáculo nem proteção alguma contra todo o corpo da mulher e contra o mármore que está ali"[24] (Foucault, 2004, p.46, trad. nossa).

---

22 "É o último dos grandes quadros de Manet, chamado *Um bar em Folies-Bergère*, que se encontra atualmente em Londres. É um quadro do qual evidentemente não necessito assinalar o estranhamento" (Foucault, 2004, p.44, trad. nossa). ("*C'est le dernier des grand tableaux de Manet, c'est le* Bar aux Folies-Bergère, *qui se trouve actuellement à Londres. Tableau évidement dont je n'ai pas besoin de vous signaler l'étrangeté.*")

23 Le peintre occupe donc – et le spectateur est invité après lui à occuper – successivement ou plutôt simultanément deux place incompatibles: une ici et l'autre là.

24 Or, il n'y a rien: l'éclairage vient de plein fouet, frappe sans obstacle ni écran aucun tout le corps de la femme et le marbre qui est là.

iii. **O jogo de olhares**. Entre as personagens do quadro, pintor e espectador, há um jogo de olhares. Pelo reflexo do espelho, percebemos que o homem que conversa com a atendente é bem mais alto que ela, ela deveria olhar para cima se estivesse conversando com ele. Ela, no entanto, olha para baixo. Se a posição ocupada pelo homem fosse, na verdade, a do pintor, observaríamos a mulher de cima, mas tanto o pintor quanto o observador observam a servente da mesma altura que ela, ou mesmo, ainda, mais abaixo.

O espelho é o lugar em que podemos observar esses três sistemas de incompatibilidade: i) a posição ambígua e simultânea do pintor e do espectador; ii) a presença e a ausência do personagem que conversa com a servente, influenciando os jogos de luz; iii) o olhar descendente daquele que fala com a atendente e o olhar ascendente em direção à cena representada. Essa estruturação da cena contrasta com aquela da escola renascentista italiana. Nas pinturas do Renascimento, o espectador possuía uma posição fixa a ser ocupada para que se pudesse contemplar toda a cena representada.[25] Na tela de

25 "Para verificar essa hipótese [segundo a qual a materialidade brincaria com a mobilidade do espectador], nós devemos nos aprofundar na história do lugar do espectador que ele [Foucault] esboça, das *Palavras e as coisas* à *Pintura de Manet*. Na representação clássica, é atribuído um lugar ideal e fixo ao espectador de onde ele pode facilmente observar o espetáculo representado. Esse lugar é indicado pela obra ao espectador de duas maneiras: pela perspectiva, certamente, mas também pelo olhar dos personagens representados. É o caso de *As meninas* de Velásquez que contém um autorretrato [...]. A imobilização do espectador a meia-distância da obra participa de uma estratégia de dissimulação da forma plana inicial de seu suporte" (Marie, 2004, p.84, trad. nossa). ("*Pour vérifier cette hypothèse [selon laquelle la matérialité jouirait sur la mobilité du spectateur], nous devons entrer plus avant dans l'histoire de la place du spectateur qu'il [Foucault] esquisse, des* Mots et les choses à *«La peinture de Manet». Dans la représentation classique, le spectateur se voit attribuer une place idéale et fixe d'où il peut aisément voir le spectacle représenté. Ce lieu, l'œuvre l'indique au spectateur de deux manières: par la perspective, certes, mais également par le regard des personnages représentés. C'est le cas de* Les ménines *de Vélasquez qui contient un autoportrait [...]. L'immobilisation du spectateur à*

Manet, o espectador é convidado a deslocar-se em torno da tela a fim de encontrar a posição que lhe é acordada. No entanto, essa posição não existe... é uma posição mista, aqui e lá simultaneamente.

René Magritte (1898-1967)

Membro importante de um grupo de artistas que se denominavam "surrealistas", R. Magritte transmite em suas obras o universo fantástico e onírico. De acordo com Gombrich (2001, p.590), "Ele compreendeu, todavia, que o que ele faz não é copiar a realidade, mas sim criar uma nova realidade, como nós fazemos em nossos sonhos, mesmo se nós não sabemos como chegamos a isso".[26]

Em seu ensaio sobre a pintura de Magritte, publicado pela primeira vez em 1968 em *Les cahiers du chemin*, Foucault (2002) debruça-se particularmente sobre a tela *Isto não é um cachimbo* (*Ceci n'est pas une pipe*), cuja primeira versão data de 1926. Dedicado a uma série de quadros do artista belga, o texto nos permite observar como funcionam os elementos verbais e não verbais na construção do discurso surrealista. Sem dúvida, esse texto de Foucault é o que aborda mais explicitamente a verbo-visualidade na pintura, uma vez que trata das relações entre as duas materialidades discursivas: "E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos" (Foucault, 2002, p.23). Observamos também, em R. Magritte, trabalhos que colocam o espelho em evidência, atribuindo-lhe uma determinada função segundo seu discurso de posicionamento. É o caso da (disponível em: <http://www.paintinghere.org/painting/the_dangerous_liaison-9858.html>).

---

mi-distance de l'œuvre participe d'une stratégie de dissimulation de la planéité initiale de son support.")

26 Il a compris toutefois que ce qu'il fait n'est pas de copier la réalité, mais plutôt de créer une nouvelle réalité, comme nous faisons dans nos rêves, même si nous ne savons pas comment nous y parvenons.

O espelho segurado pela mulher, nessa tela, é utilizado para esconder o corpo nu. No entanto, ele o reflete. Paradoxalmente, o que é utilizado para esconder faz justamente o contrário. Embora reflita somente o que esconde, o reflexo do espelho revela um ângulo do corpo da mulher que não é acessível da posição em que o espectador se encontra. Temos, em alguma medida, uma certa representação em abismo, pois a) a mulher faz gesto de esconder-se, utilizando-se do espelho; b) o espelho revela o que a mulher esconde: a parte do corpo que vai dos ombros à altura das coxas; c) o gesto do corpo da mulher no reflexo é de quem se esconde. É um jogo de esconder e revelar, em que não se sabe qual vem primeiro.

> O espelho funciona um pouco ao modo de uma tela radioscópica. Mas com todo um jogo de diferenças. [...] A imagem é notavelmente menor do que a própria mulher, indicando assim, entre o espelho e o que ele reflete, uma certa distância que a atitude da mulher contesta, ou é por ela contestada, apertando o espelho contra seu próprio corpo para melhor escondê-lo. (Foucault, 2002, p.70-71)

A sombra, na tela de R. Magritte, apresenta um comportamento interessante: o corpo da mulher encontra-se entre uma parede cinza e o espelho pesado. A sombra revela que a distância é mínima. Como observa Foucault (2002, p.71), "nessa sombra projetada, falta uma forma, a da mão esquerda que segura o espelho; normalmente, deveria ser vista à direita do quadro." Tanto o reflexo do espelho quanto o contorno da sombra na parede não condizem com o comportamento desses elementos na realidade, todavia, são esses os elementos do enunciado imagético que o inserem no discurso artístico e o tornam interpretável enquanto manifestação da escola surrealista, uma vez que o funcionamento desses elementos na composição revela a dimensão onírica determinante da obra de Magritte. Gombrich (2001, p.590, trad. nossa) afirma que "muitas de suas imagens oníricas, pintadas com uma precisão meticulosa e

expostas com títulos enigmáticos, são memoráveis precisamente porque elas são inexplicáveis."[27]

Visualidade, interdiscursividade e heterotopias

Três pintores, três escolas, três discursos. Nessa sala de espelhos, em que os reflexos não são mais que tintas sobre panos e madeira, pudemos capturar a dimensão interdiscursiva de enunciados pictóricos, compreender a fala sem palavras dos traços, das cores, das superfícies, dos matizes.

Em Velásquez, o espelho configura-se como um elemento visual que remete o espectador para dentro e para fora do quadro repetidamente. Em alguma medida, seu funcionamento contrapõe-se àquele da escola renascentista, cujo princípio é tornar invisível o objeto-pintura, encarando-a como uma janela que se abre para uma dada cena. Esse espaço refletido pelo espelho, além de ter sido ocupado pelo pintor (no momento da criação da pintura), pode ser ocupado tanto pelo modelo pintado por Velásquez (na tela representada de costas, na composição), quanto pelo espectador. Observa-se um espaço de revezamento contínuo.

Em Manet, o espelho coloca em causa o lugar ocupado pelas personagens do quadro, além do lugar do pintor e o do espectador. Este procura deslocar-se a fim de encontrar um posicionamento que seja coerente com o reflexo que se observa, e tenta definir, por sua vez, a posição ocupada por aquele no jogo de olhares e reflexos presentes em *Un bar aux Folies-Bergère*. Na conferência sobre Manet, encontramos numerosas referências à estrutura cênica da Renascença: "lugar panóptico do pintor e do espectador, regime interno de iluminação, estabelecimento de relações entre as personagens por conta de sua distribuição espacial e ao seu olhar" [28]

---

27 Beaucoup de ses images oniriques, peintes avec une précision méticuleuse et exposées avec des titres énigmatiques, sont mémorables précisément parce qu'elles sont inexplicables.

28 Place panoptique du peintre et du spectateur, régime interne des lumières, mise en rapport des personnages rendue par leur distribution spatiale et par celle de leur regard.

(Triki, 2004, p.57, trad. nossa). Muitos elementos na tela de Manet dialogam com a estética visual do Renascimento. A movimentação do espectador observada no século XIX contrasta com o lugar fixo que lhe era sugerido nos séculos XV e XVI. O espelho, aqui, produz um lugar de deslocamentos.

Em Magritte, o espelho revela paradoxalmente as partes do corpo que deveriam ser escondidas por ele. A face reflexiva do espelho expõe o que a face opaca oculta. Ele funciona segundo uma transparência estranha, que devolve a imagem do corpo em ângulos diferentes. Ainda assim, o espelho é lugar de exposição.

Nos três casos, observamos regularidades e diferenças. Em cada um deles, o elemento visual do espelho reafirma, no enunciado imagético, o discurso de posicionamento de sua escola artística: no caso de Velásquez, o espelho instaura o problema da representação; no caso de Manet, o espelho é símbolo de distorção; no caso de Magritte, ele revela a dimensão onírica e fantástica do discurso surrealista.

O funcionamento do espelho nas imagens analisadas pode ser compreendido a partir da noção de "heterotopia", uma vez que nela os espaços estão representados, contestados, invertidos etc. O espelho está lá para desestabilizar as certezas. Dos seis princípios elencados por Foucault responsáveis por reger o funcionamento das heterotopias, constatamos que o espelho, na arte, aproxima-se muito do terceiro deles: "A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (Foucault, 2006b, p.418). Na pintura de Velásquez, há justaposição do espaço do rei e do espectador no centro simbólico do quadro. Na pintura de Manet, há justaposição dos espaços entre o homem e a servente, dos espaços do pintor e do espectador etc. Na pintura de Magritte, observamos a justaposição dos espaços da frente e de trás do corpo, do espaço visto e daquele ocultado.

Quando abordamos a pintura por meio da análise do discurso, observamos que, bem como em textos sincréticos, o interdiscurso é o responsável pela produção dos sentidos e das interpretações. No

campo discursivo da arte, por exemplo, o espelho mobiliza toda uma memória derivada dos discursos de tipo científico que se debruçam sobre a simbologia:

> Speculum (espelho) originou *especulação*: em sua origem, especular significava observar o céu e os movimentos das estrelas com a ajuda de um espelho. Sidus (estrela) originou igualmente *consideração*, que significa etimologicamente observar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que designam hoje operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Daí deriva que o espelho, enquanto superfície refletora, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento. [...]. Esses reflexos da inteligência ou da Fala celeste fazem o espelho aparecer como o símbolo da *manifestação que reflete a Inteligência criativa.*[29] (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p.635-636, grifo do autor, trad. nossa)

Nas figuras analisadas, reconhecemos facilmente dois discursos que atravessam o campo discursivo da arte, atuando no nível do interdiscurso: a) o discurso da física, que nos remete ao funcionamento de espelhos, reflexos, imagens; b) o discurso dos símbolos, que resgata a simbologia do espelho no campo da literatura, da mitologia, das artes plásticas, dos costumes.

Em suma, considerar a materialidade visual da pintura e sua atuação no interdiscurso significa desfazer o nó de discursos que se emaranham na produção do enunciado artístico, colocando em evidência a heterogeneidade discursiva, o pré-construído e as relações

29 Speculum (miroir) a donné le nom de *spéculation*: à l'origine, spéculer c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir. Sidus (étoile) a également donné *considération*, qui signifie étymologiquement regarder l'ensemble des étoiles. Ces deux mots abstraits, qui désignent aujourd'hui des opérations hautement intellectuelles, s'enracinent dans l'étude des astres reflétés dans des miroirs. De là vient que le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance [...]. Ces reflets de l'intelligence ou de la Parole céleste font apparaître le miroir comme le symbole de la *manifestation reflétant l'Intelligence créatrice.*

entre formações discursivas. Por outro lado, analisar o discurso estético com base na obra de M. Foucault, mais especificamente na intersecção do método arqueológico com a materialidade pictórica, tem se mostrado muito produtivo. Como afirmou Foucault (2007, p.217), "seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela [a pintura] é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e efeitos." Analisar pinturas segundo sua própria materialidade discursiva, caracterizada pela ausência de inscrições linguísticas explícitas, sob o mirante da análise do discurso francesa, leva ainda ao encontro do verbo na dimensão interdiscursiva que atravessa as materialidades e rege a produção de sentidos em uma sociedade.

Questões de arqueologia e de pintura na obra de Foucault

A articulação entre o método arqueológico e os trabalhos sobre a pintura, ambos de Foucault, sob o mirante da análise do discurso francesa, caracteriza uma das referências deste livro. Autores como N. Bourriaud (2009), R. Triki (2004), C. Talon-Hugon (2004), D. Marie (2004), T. Duve (2004), C. Perret (2004), D. Chateau (2004), B. Kriegel (2004) e C. Imbert (2004) ajudam-nos a compreender o período em que Foucault esteve na Tunísia, dedicando-se tanto à escrita da *Arqueologia* quanto ministrando cursos sobre arte, entre outros trabalhos.

> Podemos nos perguntar aqui sobre o interesse de Foucault pela pintura nesse período, se soubermos que ele, um ano antes de seu *séjour* em Túnis, havia escolhido abrir seu livro *As palavras e as coisas* com a análise de *As meninas* de Velásquez; que ele tinha assinado em junho de 1966 com as Éditions Minuit um contrato para um ensaio sobre Manet intitulado "O negro e a cor"; e que ele demonstrava em sua correspondência com René Magritte, depois da publicação de *As palavras e as coisas*, sua necessidade de saber

> mais sobre o desvio do quadro *O balcão*. Acrescentamos a isso que o exercício repetido, sob forma de conferência, desse ensaio impossível sobre Manet em Milão em 1967, em Tóquio e Florença em 1970 e enfim em Túnis em 1971, levanta algumas interrogações.[30] (Triki, 2004, p.57, trad. nossa)

Segundo Bourriaud (2009, p.12, trad. nossa), "o gatilho para sua reflexão é sempre a posição e a função deste ou daquele acontecimento artístico no interior de um dado grupo histórico".[31] Essa articulação entre o acontecimento e a história reflete o próprio posicionamento de Foucault diante dos objetos com que trabalha.

Foucault não refletiu sobre a arte apenas enquanto vivia na África. Mais do que uma predileção, a arte atravessa toda a sua vida e muitos de seus trabalhos.[32] Muitos de seus conceitos são ilustrados por pinturas, e muitas pinturas são a origem de alguns de seus conceitos. Como sublinhamos, não foi sem razão que Velásquez foi escolhido para abrir *As palavras e as coisas*. As pinturas do século XV e XVI refletem a *épistémè* da similitude, as representações deveriam aproximar-se o máximo possível da realidade, e mesmo confundir-se com ela. Os grandes mestres desse período foram aqueles que faziam os espectadores se esquecerem de que estavam diante de um objeto material plano, de duas dimensões. De igual maneira, não

---

30 On peut se poser ici la question de l'intérêt de Foucault pour la peinture en cette période, si l'on sait qu'il venait, une année avant son séjour à Tunis, de choisir d'ouvrir au thème de son livre *Les mots et les choses* par l'analyse des *Ménines* de Vélasquez, qu'il avait signé en juin 1966 avec les Éditions Minuit un contrat pour un essai sur Manet devant s'intituler «Le noir et la couleur», et qu'il montrait dans sa correspondance avec René Magritte, après la parution de *Mots et les choses*, son souci d'en savoir plus sur le détournement du tableau *Le Balcon*. Ajoutons à cela que l'exercice répété sous forme de conférence de cet essai impossible sur Manet, à Milan en 1967, à Tokyo et Florence en 1970 et enfin à Tunis en 1971, soulève quelques interrogations.

31 The trigger for his reflection is always the position and function of this or that artistic event within a given historic grouping.

32 Foucault repetia que a arte era o único tipo de estudo que lhe dava grande prazer ao escrever (Bourriaud, 2009).

foi sem razão que muitos cursos de Foucault foram voltados para Manet:

> O interesse mantido por Foucault com relação ao pintor de *Déjeuner sur l'herbe* 1863 veio primeiramente do fato que Manet mostrou-se por si só um fundador de discursividade, instituindo um "campo discursivo" da mesma forma que os trabalhos de Darwin, Buffon, Marx e Freud.[33] (Bourriaud, 2009, p.12-13, trad. nossa)

Bourriaud coloca Manet ao lado de figuras como Darwin, Buffon, Marx e Freud. O pintor francês fundou uma discursividade ancorada na pincelada, em novas abordagens do espaço, em um novo tratamento da cor e da iluminação, em uma nova concepção do espectador. O impressionismo surgiu a partir dessas experiências de Manet e seu grupo. A fundação dessa discursividade surgiu não apenas da construção de algo novo, mas a partir de um paradigma que se contrapunha àquele das épistémès anteriores, qual seja, o de "fazer esquecer" que o espectador encontra-se diante de um objeto em duas dimensões. A obra de Manet tem por característica – não só, mas também – "fazer lembrar" que o que temos diante de nós é madeira ou pano. Simultaneamente, configura-se a criação do *tableau-objet* e a negação da tela enquanto janela para a realidade. Essa é a uma das principais teses de Foucault com relação a Manet, o que justifica a análise das oito composições de Manet na primeira parte da conferência de 1971, na Tunísia.

> Portanto Michel Foucault não abordou Manet como se ele fosse um indivíduo cuja vida fosse objeto de estudos como uma coleção de anedotas – até o ponto de ele nem mencionar seu primeiro nome, Edouard, ao longo de sua conferência: em vez disso, ele pareceu descrever uma intensidade, um campo elétrico, um acontecimento

33 The interest Foucault sustained for the painter of *Luncheon on the grass (Déjeuner sur l'herbe)* 1863 came first of all from the fact the Manet proved himself a founder of discursivity, that he instituted a "discursive field", in the same way as the works of Darwin, Buffon, Marx or Freud.

chamado Manet que se desdobra em linguagem pictórica, relembrando seu público que ele não era um especialista em história da arte.[34] (Bourriaud, 2009, p.13, trad. nossa)

Isto é o que diferencia os estudos em história da arte das análises de Foucault: a abordagem do pintor não enquanto indivíduo, mas enquanto função em dado período histórico, para uma dada sociedade. Evidentemente, existem pontos de contato entre a história da arte e a análise do discurso pictural de Foucault, mas essas posições devem ser explicitadas para que fique claro que esta se difere daquela por uma questão de princípios teóricos e analíticos.

Foucault interessa-se menos pelo que a imagem diz e mais pelo que é produzido por ela. Por isso, Manet é visto como fundador de discursividade. Ele é uma dessas figuras de ruptura. Bourriaud (2009, p.14, trad. nossa) explica: "Qual é o acontecimento que inaugura a pintura moderna? Para Foucault é claramente Manet. Por quê? Porque ele explode o discurso no qual a pintura ocidental está fundamentada."[35] A abordagem feita por Foucault acontece no campo do discurso – do choque entre o discurso renascentista e as técnicas utilizadas por Manet, as quais darão origem ao discurso impressionista.

Na literatura, outro equivalente de Manet é Flaubert. Ambos instauram uma ruptura similar em seu tempo: trata-se de expor a materialidade da linguagem, seja ela verbal ou não verbal. Os escritos de Flaubert relacionam-se intimamente com o que o faz escrever. A arte de ambos contribuiu para a construção do arquivo discursivo do século XIX francês.

---

34 Thus Michel Foucault did not approach Manet as though he were an individual whose life it was a matter of studying like a collection of anecdotes – to such an extent that he did not even mention his first name, Edouard, throughout his conference: instead, he seemed to describe an intensity, an electric field, an event named Manet which unfolds in pictorial language, reminding his audience that he is in no sense a specialist in history of art.

35 What is the event which inaugurates modern painting? For Foucault it is clearly Manet. Why? Because he explodes the discourse on which western painting is founded.

> Em outras palavras, a pintura de Manet refere-se à própria pintura e não imita nada mais do que ela mesma. A introdução do tema do arquivo, um conceito que desempenha um papel crucial no método foucaultiano, soa aqui como uma marca de identificação: esse "murmúrio" infinito – quase à la Borges – pelo qual ele identifica o pintor, é igualmente aquele que ele próprio desenvolve, e sua forma de descrever essa "obra que se estende para o espaço das [imagens] existentes" recorda o assunto que constitui seus próprios escritos: o espaço do discurso.[36] (Bourriaud, 2009, p.15, trad. nossa)

O conceito de heterotopia é certamente um lugar para o qual convergem o método arqueológico e a análise do discurso pictural. As heterotopias são tidas como lugares geográficos complexos (o trem, o navio, os cemitérios, os jardins), lugar de desestabilização da linguagem (a literatura de Borges), e lugar de problematização da representação pictórica (Velásquez, Manet, Magritte). Essa convergência não se dá por simples aproximação semântica, mas foi articulada no próprio pensamento de Foucault:

> No texto – escrito parcialmente na Tunísia – de uma conferência realizada no Círculo de Estudos Arquiteturais em Paris em março de 1967, Foucault desenvolveu a noção de "heterotopia", na qual podemos, à luz da conferência da Tunísia, perceber a pintura que ele deve ter estudado, e que tinha um valor no eco produzido com as pinturas de Manet.[37] (Bourriaud, 2009, p.17, trad. nossa)

---

36 In other words, Manet's painting refers to painting and imitates nothing but itself. The introduction of the theme of the archive, a concept which plays a crucial role in the foucaldian method, sounds here like an identification mark: this infinite 'murmur' – almost Borgesian – by which he identifies the painter, is equally that which he evolves himself, and his manner of describing this 'oeuvre which extends itself into the space of existing [pictures]' recalls the subject which constitutes his own writings: the space of discourse.

37 In the text – written partly in Tunisia – of a conference given to the Circle of Architectural Studies in Paris in March 1967, Foucault developed the notion of 'heterotopia', in which we can, in light of the Tunis conference, perceive

Em seu texto *Outros espaços*, Foucault cita o exemplo do espelho como experiência mista entre as utopias e as heterotopias. O discreto e decisivo papel da pintura no trabalho teórico de Foucault é ser heterotopia absoluta, é o espelho em que a maestria do homem é apagada em sua vida real. A obra de Manet produz uma ruptura no discurso ocidental, e para Bourriaud (2009, p.19, trad. nossa), "essa ruptura produz um longo silêncio; é desse silêncio que o arqueólogo é feito".[38]

A partir das intersecções observadas entre a arqueologia e a pintura, podemos dizer que nesse período Foucault desenvolveu as reflexões sobre o discurso pictural, segundo uma arqueologia das artes plásticas. Evidentemente, esses não foram os únicos tópicos trabalhados por Foucault, mas são eles os mais relevantes para este livro. A seguir, algumas das atividades realizadas por Foucault durante esse período, de acordo com Triki (2004):

- *A arqueologia do saber*. Livro escrito em Sidi Bou Saïd entre 1967-1968 e publicado em 1969.
- "O lugar do homem no pensamento ocidental moderno". Curso público, Túnis.
- "Estruturalismo e análise literária". Conferência no Club Tahar Haddad, fevereiro de 1967, Túnis.
- "Loucura e civilização". Conferência no Club Tahar Haddad, abril de 1967, Túnis.
- "O negro e a cor". Projeto de contrato assinado por Foucault com as Éditions Minuit, sobre Manet. Projeto não realizado.
- "A pintura de Manet". Conferência pronunciada com algumas variantes em Milão, Tóquio e Florença. A versão impressa baseia-se na conferência da Tunísia, de 1971.

Nesse período, Foucault ministrou uma disciplina em história da arte e estética da pintura ocidental, consagrando uma grande parte ao *quattrocento*. Triki (2004, p.57, trad. nossa) relata o testemunho

---

the painting he must have studied, and which had obvious value in the echo it produced with Manet's paintings.

38 This rupture produces a long silence; it is from this silence that the archaeologist is made.

do professor que substituiu Foucault após sua partida, segundo o qual "o comentário das obras sobre diapositivos compreendia uma descrição plástica e uma leitura temática e insistia particularmente na construção do espaço, da luz e do modo de representação do corpo humano".[39] Essas são as categorias nas quais Foucault irá se basear para descrever as grandes rupturas do impressionismo francês com relação ao Renascimento italiano.[40] Existia já a regularidade de um método ancorada em categorias permanentes para a abordagem das artes plásticas. A teoria da arte que fala por meio de Foucault é a de Panofsky (2009).

Uma preocupação constante de Foucault, ao empreender esses estudos, era distanciar-se de uma espécie de "fenomenologia da experiência perceptiva" e contribuir para além dos estudos de história da arte. A originalidade de Foucault estabelece-se justamente na abordagem das artes plásticas enquanto manifestação de práticas discursivas, cujo elemento histórico é essencial para suas condições de existência.

> Sem ir totalmente ao campo da cientificidade ou da pura formalização, é portanto um discurso sobre a arte que se busca, um discurso que Foucault coloca em prática diante de seu público tunisiano, um discurso que evitaria simultaneamente a explicação pela experiência perceptiva e pelas qualidades sensíveis da imagem. Ele se coloca entre o visível e suas condições de possibilidade, mas

39 Le commentaire des œuvres sur diapositives comprenait une description plastique et une lecture thématique et insistait notamment sur la construction de l'espace, la lumière et le mode de représentation du corps humain.

40 "Encontramos aliás em sua conferência sobre Manet, de 1971, numerosas referências à estrutura cênica da Renascença com todas as características que ela supõe: lugar panóptico do pintor e do espectador, regime interno de luzes, relação dos personagens possibilitada por sua distribuição espacial e por aquela do olhar" (Triki, 2004, p.57, trad. nossa). ("On retrouve d'ailleurs dans sa conférence sur Manet de 1971 de nombreuses références à la structure scénique de la Renaissance avec toutes les caractéristiques qu'elle suppose: place panoptique du peintre et du spectateur, régime interne des lumières, mise en rapport des personnages rendue par leur distribution spatiale et par celle de leur regard.")

> exprime-se antecipadamente sob a forma de descrições dos quadros, descrições-diagnósticos que captam regularidades e verdades que se apresentam diferentemente ao longo da história. [...] O interesse arqueológico e a necessidade de se situar com relação à fenomenologia são aqui evidentes.[41] (Triki, 2004, p.59, trad. nossa)

É a presença do sistema de pensamento arqueológico nos estudos sobre a pintura que leva Foucault a tomar como objeto o discurso estético, empreendendo uma arqueologia do visível. Em seus estudos sobre as artes plásticas, Foucault tomou a materialidade discursiva por si mesma, ora enquanto produtora de uma discursividade, ora enquanto manifestação dela.

A investigação que realizamos por meio das preocupações de M. Foucault com as materialidades não verbais nos conduz, necessariamente, aos trabalhos em semiologia escritos nos anos 1950 a 1990. O capítulo seguinte abordará os diálogos que podem ser estabelecidos entre as pesquisas semiológicas e a teoria do discurso.

---

41 Sans aller totalement dans le champ de la scientificité ou de la pure formalisation, c'est donc un discours sur l'art qui se cherche, un discours que Foucault met en pratique devant son public tunisien, un discours qui éviterait à la fois l'explication par l'expérience perceptive et par le qualités sensibles de l'image. Il se place entre le visible et ses conditions de possibilité, mais s'exprime préalablement sous forme de descriptions de tableaux, descriptions-diagnostics qui captent des régularités, des vérités se présentant différemment à travers l'histoire. [...] L'intérêt archéologique et le souci de se situer par rapport à la *phénoménologie sont ici évidents*.

5
As imagens de arte no seio da semiologia e da história

A história da análise do discurso, tanto no território francês como no brasileiro, é atravessada pelas reformulações de sua teoria. Nessa história, não só os conceitos foram revisitados, mas também as materialidades que atribuem forma aos discursos. O olhar que considera as diversas formas materiais sob as quais pululam os discursos permite vislumbrar, como alguém diante de um panorama, como os sentidos estruturam-se e articulam-se.

O debate acerca da existência de categorias analíticas que permitem a descrição e interpretação das materialidades não verbais a partir da teoria discursiva francesa, derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux e das contribuições de Michel Foucault, tem se intensificado nas últimas décadas por conta do papel que as mídias desempenham na veiculação de informações. Os enunciados que circulam por meio da convergência das mídias têm uma multiplicidade de formas: verbais, não verbais, sonoras, sincrética etc. Uma possibilidade de abordagem dos sentidos cujas substâncias não são exclusivamente linguísticas mostra-se por meio do diálogo entre a análise do discurso e as teorias semiológicas. Não se trata de trabalhar com esses dois domínios separadamente, mas de problematizar a natureza dos objetos sincréticos que se encontram presentes nos *corpora* em análise do discurso.

Nesse sentido, recorreremos a três autores cujos trabalhos esboçam métodos de análise semiológica que podem nortear uma abordagem discursiva para enunciados não verbais e sincréticos que nos interpelam em nossa contemporaneidade – são eles: Roland Barthes (1977; 1990), Carlo Ginzburg (2003), e Jean-Jacques Courtine (1987a; 1987b; 1989; 1990; 1991a; 1991b; 1995; 2008). A partir deles, poderemos compreender melhor quais são os princípios semiológicos[1] e de que forma a semiologia presente em seus trabalhos pode contribuir com a análise discursiva dos signos existentes no seio da vida social.

Roland Barthes e a fotografia

A obra póstuma de Barthes, intitulada *O óbvio e o obtuso*, constitui, na prática, um volume de ensaios críticos essencialmente centrados naquilo a que se poderá chamar "estética do visível": a fotografia, o cinema, o teatro, a pintura e a música têm aqui lugar de relevo. Em seu ensaio "A mensagem fotográfica", componente dessa obra, Barthes propõe um método de análise da fotografia jornalística. Ao descrever a natureza distinta de signos que integram uma composição significante, Barthes (1990) utiliza categorias analíticas que podem nos auxiliar no momento em que nos deparamos com objetos sincréticos. Para ele, o fotojornalismo possui uma estrutura bipartida, isto é, que articula o verbal com o não verbal:

1 Sublinhamos que esses autores trabalham com diferentes princípios semiológicos. R. Barthes é o semiólogo dos mitos, da fotografia e do cinema; em seus trabalhos se percebe muito fortemente a influência saussuriana. Em C. Ginzburg, encontra-se uma semiologia dos traços, rastros e vestígios que determinam o pensamento de Morelli, na atribuição de autoria a uma pintura; de Holmes, na solução de um crime; e de Freud, quando define o inconsciente. Entre a tradição de F. de Saussure e aquela explicitada por C. Ginzburg, J.-J. Courtine diz optar pela tradição de Sherlock Holmes.

> É evidente que, mesmo sob a ótica de uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda fotografia jornalística. A totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais linguística); essas duas estruturas [...] não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes. (Barthes, 1990, p.12)

Ainda que, nesse ensaio, seja nítida a influência de Roman Jakobson e de sua teoria da comunicação, podemos depreender apontamentos importantes para a análise de um conjunto significante composto por substâncias – de expressão (Hjelmslev, 1975) – verbais (grafemas) e não verbais (traços, cores, matizes, superfícies) que, embora contribuam conjuntamente para a significação, devem ser consideradas separadamente no momento da análise. A influência de Jakobson pode ser observada logo nas primeiras linhas do ensaio de Barthes (1990, p.11): "A fotografia jornalística é uma mensagem e, como tal, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor."

Barthes parte do senso comum para descrever o conteúdo da mensagem fotográfica, problematizando a hipótese de que a imagem fotográfica seria uma mensagem sem código:

> O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. [...] Entre o objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (Barthes, 1990, p.12)

Nesse sentido, aparentemente, vêm à nossa mente outras modalidades de mensagens sem código: desenhos, pintura, cinema, teatro – pois são, à primeira vista, reproduções analógicas da realidade.

Contudo, de acordo com Barthes (1990, p.13), "cada uma dessas mensagens desenvolve uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama o *estilo* da reprodução: trata-se de um sentido segundo". Esse sentido segundo refere-se à posição da câmera fotográfica, à focalização, à disposição dos objetos, ao enquadramento etc. Esses sentidos são construídos com a ajuda de técnicas que envolvem a prática de fotografar:

> Em suma, todas essas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada* que é o próprio *analogon* e uma mensagem *conotada* que é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ela pensa. (Barthes, 1990, p.13)

Essa reflexão de Barthes também se estende ao desenho, gravura ou cena gravada. A divisão do processo de significação em dois momentos (denotativo e conotativo) revela como Barthes apropria-se de mecanismos inicialmente pensados para o signo linguístico e estende-os para as materialidades não verbais. Essencialmente, o processo de denotação tratava da percepção superficial e o processo de conotação continha as mitologias, como ele chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões. Os conjuntos ideológicos veiculados pelo processo de conotação eram às vezes absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão. Segundo Barthes (1990, p.14), "o paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a 'arte' ou tratamento, ou a 'escritura', ou a retórica da fotografia)".

Sabemos que a fotografia jornalística sempre vem acompanhada de texto, ora sob a forma de legenda, ora sob a forma de título, ora em seu entorno. Para Barthes (1990, p.20), "o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, 'insuflar-lhe' um ou vários significados segundos". Essa situação revela uma inversão histórica: não é mais a imagem que ilustra a palavra, mas a

palavra é que sublima, patetiza ou racionaliza a imagem.[2] A conotação, na imagem, não é nem natural nem artificial: é histórica (ou cultural).

Resta, então, uma pergunta complementar feita por Barthes: qual é o sentido do olhar na leitura de uma imagem ou de uma fotografia?

> Como lemos uma fotografia? O que percebemos? Em que ordem, segundo que itinerário? Se, segundo certas hipóteses de Bruner e Piaget, não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no exato momento em que é percebida; ou, melhor ainda: só é percebida se verbalizada (ou, segundo a hipótese de G. Cohen-Séat sobre a percepção fílmica, se a verbalização é lenta, há desordem de percepção, interrogação, angústia do sujeito, traumatismo). (Barthes, 1990, p.22)

O questionamento acima permite problematizar a noção de "denotação pura" na análise de uma fotografia ou de uma imagem. Por esse motivo, Barthes sugere chamar conotação perceptiva (referente à denotação e à percepção inicial) e conotação cognitiva (referente a outros métodos de conotação, seus sentidos segundos), já que a percepção de algo deve necessariamente passar pelo sistema conotativo da língua (uma metalinguagem interior). Esse ensaio, escrito em 1961, mostra-nos como a fotografia se desenvolve sob a forma de um paradoxo, " que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte 'mecânica' na mais social das instituições" (Barthes, 1990, p.25).

"A retórica da imagem", presente no mesmo livro mencionado, foi escrito em 1964. Nesse ensaio, Barthes busca compreender como o sentido chega à imagem e onde ele termina; e, se termina,

2 Na esteira dessa reflexão, Barthes (1990) nega que sejamos, hoje, a civilização da imagem. Ele afirma que, pelo contrário, somos a civilização da palavra. Não há imagem (sobretudo nas propagandas das vias públicas e no fotojornalismo) cuja existência se dê sem palavras, seja para intitulá-la, seja para descrevê-la, seja para interpretá-la.

o que existe além dele. Para tanto, sua metodologia consiste em "submeter a imagem a uma análise espectral das mensagens que pode conter" (Barthes, 1990, p.27). Assim, o autor promete "facilitar" nosso trabalho, tomando como objeto apenas a imagem publicitária, alegando que, em publicidade, a significação da imagem é certamente intencional. Elege, então, uma publicidade *Panzani* – marca de uma empresa fabricante de massas para macarrão. Inicialmente, Barthes (1990) nos diz que a publicidade contém três mensagens diferentes, são elas: a) uma mensagem linguística (a marca da empresa francesa *Panzani*); b) uma mensagem icônica codificada (construída, tratada, composição dos elementos); e c) uma mensagem icônica não codificada (perceptiva). De imediato, a análise dessa publicidade segmenta as diversas naturezas dos signos, como mencionado. Barthes opera uma separação entre denotação, conotação e suas articulações com a mensagem linguística. O que devemos destacar aqui, contudo, é como essa análise semiológica utiliza-se de categorias de classificação do verbo, haja vista o emprego dos termos "conotação", "denotação", "mensagem"; e, mais especificamente nesse ensaio, empregam-se os termos "lexia" e "léxico" para referir-se a uma ou mais imagens. O próprio título desse ensaio nos remete ao mecanismo "retórico" presente nas imagens. Explica-nos Barthes (1990, p.38, grifo do autor):

> *a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes*. O que vem a ser um léxico? É uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas de técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem [...]. Há, em cada pessoa, uma coexistência de léxicos; o número e a identidade desses léxicos formam o *ideoleto* de cada um.

A partir desses estudos, somos confrontados com a seguinte questão: uma teoria semiológica derivada de mecanismos construídos inicialmente para a descrição de enunciados linguísticos é adequada para a descrição e interpretação da materialidade não verbal? E como a teoria barthesiana auxilia a análise do discurso na maneira

como ela lida com os elementos sócio-históricos presentes na circulação dessas materialidades? Sabemos que a ordem da língua serve de modelo e de obstáculo para o desenvolvimento das teorias semiológicas. A língua fornece o molde para a análise semiológica, embora essa análise deva ultrapassá-lo, ir além dele. O paradoxo presente nos estudos semiológicos, portanto, consiste em precisar da língua, e, ao mesmo tempo, dever superá-la.

Em *Elementos de semiologia*, Barthes mostra-se empenhado em problematizar a estrutura semiológica. Tendo em vista que a semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, Barthes (1977, p.11) alerta para o fato de que "o desenvolvimento das comunicações de massa dá hoje uma grande atualidade a esse campo imenso da significação." Imagens, cinema, gestos, reações, músicas, sons; substâncias complexas encontradas em ritos, protocolos, celebrações, compõem sistemas de significação – mesmo que não constituam, necessariamente, linguagens. Segundo Barthes (1977, p.12), "qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem". Esse atravessamento operado pela linguagem nos sistemas de significação incentiva a seguinte reflexão:

> É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso. (Barthes, 1977, p.13, grifo do autor)

Para Barthes (1977), as mensagens icônicas encontram-se em uma relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua. Ora, se o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem,[3] observa-se um terreno comum entre os sistemas

3 Essa linguagem, explica Barthes (1977, p.12), "não é exatamente a dos linguistas: é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais os monemas ou os fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela." Aqui, aven-

de signos e os atravessamentos discursivos. Na esteira dessa reflexão, é possível que o diálogo entre a semiologia e a análise do discurso possa ser traçado. Barthes (1977, p.13-14) nos diz, contudo, que

> os *Elementos* aqui apresentados não têm outro objetivo que não seja tirar da Linguística os conceitos analíticos a respeito dos quais se pensa *a priori* serem suficientemente gerais para permitir a preparação da pesquisa semiológica. Não conjeturamos, ao reuni-los, se subsistirão intactos no decurso da pesquisa; nem se a Semiologia deverá sempre seguir estreitamente o método linguístico.

Em seus trabalhos, Barthes foi além das poucas páginas deixadas por Saussure (2002) a propósito dos estudos semiológicos. Vejamos a imagem *Man Ray* (disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4oknM/rnyR7R8>), uma fotografia de arte que não é nem derivada do jornalismo, nem da publicidade, mas que permite estabelecer relações com as categorias que vimos comentando até aqui, e com as reflexões presentes em *A câmara clara*. Sem perder de vista que Barthes (1990) opera uma separação entre denotação, conotação e suas articulações com a mensagem linguística no tratamento da fotografia, empreendemos a seguinte análise segundo as categorias barthesianas:

i. *A mensagem linguística*. *O violino de Ingres* (*Le violon d'Ingres*) é o título da fotografia. *Man Ray 1924* é a assinatura. O texto conota a imagem, atribui-lhe um sentido que vai além da mensagem denotada da fotografia, increve-na na história e na cultura, ativa a região do interdiscurso em que Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) habita: as artes plásticas. Sem essa indicação presente linguisticamente no título, a relação com Ingres seria indireta, relegada a espíritos que talvez encontrassem semelhanças entre a modelo do fotógrafo e as modelos do pintor.

---

tamos a hipótese de que ocorre um encontro ou uma articulação entre o objeto da semiologia e o objeto da análise do discurso.

ii. *A mensagem icônica perceptiva*. O que nos mostra a fotografia na dimensão de sua denotação? Uma mulher, sentada de costas para o fotógrafo e para o espectador, esboça um leve movimento de cabeça; porta somente um turbante, um brinco e o que parece ser um fino tecido que evita o contato com a superfície das coisas. Ela parece ter ouvidos de violino desenhados nas costas. No limite, percebemos a sensualidade gerada a partir da nudez e da comparação das curvas do corpo com a forma de um violino. Mas essa é uma fotografia de arte, a dimensão conotativa desempenha um papel essencial na produção do sentido.

iii. *A mensagem icônica conotada*. Em função do título e da assinatura, essa fotografia apresenta lugares definidos onde procura ancorar-se: na precisão absoluta de Ingres e no surrealismo fotográfico de seu tempo. Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237) afirma que "Man Ray, grande admirador do artista neoclássico J. A. D. Ingres, criou esta, que é uma de suas mais famosas fotografias, inspirando-se nos nus do pintor francês." Ingres atualiza-se na fotografia de Ray através da posição corporal, do corpo nu, da expressão facial e do uso do turbante. Este pintor francês, discípulo de J. L. David (1748-1825) é um dos principais artistas conservadores – isto é, defensor da estética da Antiguidade Clássica – do século XIX francês, opondo-se à grande revolução pictórica que acontecerá em três ondas, como vimos.

Duas, ao menos, são as referências de M. Ray: são as imagens *Banhista de Valpinçon* (disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bather-known-valpincon-bather>) e *O banho turco* (disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>) . Nessas obras apontadas por *O Violino de Ingres*,[4] observamos a *perfection glacée* pela qual o pintor francês era reconhecido.

4 "O título original, *Le violon d'Ingres*, é um jogo de palavras com a expressão francesa "mania" (*violon d'Ingres*), que derivou do entusiasmo de Ingres pelo violino e sua insistência em tocá-lo quando vinham ver suas pinturas. Ao transformar sua musa e amante Alice Prin numa odalisca como as de Ingres, e

Segundo Gombrich (2001, p.504, trad. nossa), "compreendemos que muitos artistas tenham sido seduzidos por essa técnica infalível e impressionados pela personalidade de Ingres, mesmo quando eles não compartilhavam de suas ideias."[5] A conotação da fotografia de Ray funciona justamente no saber cultural acumulado pela sociedade, sobretudo porque é classificada como fotografia de arte.[6] A esfera histórico-cultural é ao mesmo tempo a origem e o destino da obra de Ray. Considerando ainda a fotografia de arte de Man Ray sob a ótica de *A câmara clara*, temos:

i. *Operator*. É o fotógrafo, o americano Man Ray, atuante no dadaísmo em Nova York, e depois no surrealismo francês. Além de fotógrafo foi pintor e produtor de filmes. Cabe ao *operator* – através do pequeno furo da *camera obscura* – olhar, limitar, enquadrar e colocar em perspectiva o que se quer captar;

ii. *Spectator*. Somos nós. É quem interroga a fotografia, como fez Barthes (1980, p.33, trad. nossa): "A desordem que desde os primeiros passos eu tinha constatado na Fotografia, todas as práticas e todos os sujeitos misturados, eu a encontrava nas fotos do *Spectator* que eu era e que gostaria agora de interrogar";[7]

iii. *Spectrum*. Aquele ou aquilo que é fotografado, o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro. Na fotografia, sa-

---

depois num violino, Man Ray talvez faça da forma feminina seu próprio *violon d'Ingres*." Bracegirdle apud Hacking (2012, p. 237).

5 On comprend que beaucoup d'artistes aient été séduits par cette technique infaillible et impressionnés par la personnalité d'Ingres, même quand ils ne partageaient pas ses idées.

6 Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p. 237), "a foto foi publicada em 1924 no periódico francês *Littérature* (Literatura, 1919-1924). André Breton, o editor da revista, conservou a fotografia original em sua coleção. Agora está na coleção nacional francesa em Paris. Todas as outras cópias do tema que foram localizadas parecem ter sido feitas de um negativo copiado."

7 Le désordre que dès le premier pas j'avais constaté dans la Photographie, toutes pratiques et tous sujets mêlés, je le retrouvais dans les photos du *Spectator* que j'étais et que je voulais maintenant interroger.

> bemos que a modelo é Alice Prin, conhecida como Kiki de Montparnasse (Hacking, 2012), musa e amante de Rey, o *operator*. Nela, Prin está nua, de costas, portando um turbante, com ouvidos de violino desenhados sobre suas costas.

Duas outras categorias são definidas por Barthes, mas estas se encontram em uma outra ordem de relações: o *studium* e o *punctum*. É por meio do *studium* que podemos enxergar a referência aos quadros orientalistas de J. A. D. Ingres. Por meio dele, a posição corporal, o turbante, a nudez, a sensualidade, os ouvidos de violino, e suas articulações com o título da fotografia, buscam na obra do pintor francês a memória. O turbante, além de ocultar a identidade da modelo e auxiliar no processo de abstração (Hacking, 2012), remete às mulheres nuas com turbantes presentes em *Banhista de Valpinçon* (1808) e *Banho turco* (1859-1863).

> É por meio do *studium* que eu me interesso por muitas fotografias, seja recebendo-as como testemunhos políticos, seja apreciando-as como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que eu participo das figuras, das expressões, dos gestos, das decorações, das ações.[8] (Barthes, 1980, p.48, trad. nossa)

A conotação está presente no *studium*, afirma Barthes. Nessa perspectiva, o *spectator* pode recuperar os fios da memória arranjados a seu modo pelo *operator* por meio do *spectrum*. Para Barthes (1980, p.50-51, trad. nossa), "Reconhecer o *studium* é fatalmente reencontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com

---

8 C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

elas, [...] pois a cultura (de onde emerge o *studium*) é um contrato firmado entre os criadores e os consumidores."[9]

O *punctum*, por sua vez, vem desestabilizar o *studium*. "Desta vez, não sou eu quem vai procurá-lo (como invisto minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me picar."[10] (Barthes, 1980, p.49, trad. nossa). Na fotografia de Rey, essa pequena picada, essa pequena flecha que parte da cena e vem nos atingir são os ouvidos de violino desenhados nas costas nuas de Prin. Como eles foram parar ali? Com que efeito se conseguiu isso? Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237), "Man Ray pintou os ouvidos de um violino à mão na impressão, provocando uma perfuração surrealista do corpo. Não é um retrato de Prin, mas uma objetivação dela como um instrumento tocado por outra pessoa." Podemos considerar os ouvidos de violino desenhados como o *punctum* dessa imagem. Eles são os responsáveis pelo deslocamento da fotografia para a esfera surrealista, é como se eles atravessassem a pele da modelo (o fundo da fotografia possui o mesmo tom negro dos ouvidos desenhados), objetivando-a como instrumento musical, traçando relações com o título e com a expressão linguística francesa *violon d'Ingres*.

Resta ainda um último ponto a ser abordado: a objetivação do corpo de Prin. A posição escolhida pelo *operator* ocultou os braços e as pernas da modelo na fotografia. Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237):

> Esta é uma visão de Prin sem membros. Man Ray ocultou seus braços e pernas para retratar a forma feminina como objeto. O observador deve ver sua forma como um instrumento, não um corpo feminino. O desmembramento era um tema recorrente entre

---

9 Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, [...] car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs.

10 Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champs du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer.

todas as formas de arte surrealista. A falta de membros visíveis também faz com que o tronco bem configurado da modelo pareça a forma curva de um violino, em referência à tradição de transformar a música numa alegoria do jogo amoroso.

De fato, o desmembramento também estará presente na pintura surrealista europeia do século XX, em particular nas obras de R. Magritte. A atenção especial dada pelo *operator* às formas do tronco, juntamente com o turbante exótico realçam ainda mais a carga erótica da fotografia. Ainda segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237), "a alusão espirituosa de Man Ray revela sua rejeição da moralidade arrogante e do racionalismo da arte neoclássica, que era a antítese do que o surrealismo advogava e representava." Diferentemente da *perfection glacée* de Ingres, a nudez de Ray remete a uma eroticidade de outra natureza, transgressora e desestabilizante.

Carlo Ginzburg e a pintura

Após a compreensão das estruturas semiológicas do fotojornalismo, da propaganda e do mito, por meio de Barthes, abordaremos alguns aspectos relativos à pintura, por meio de Ginzburg. A pintura também possui uma significação, mas não há articulação explícita com o signo linguístico. Na pintura, a substância dos signos é puramente não verbal, formada por traços, cores, matizes, formas, superfícies etc. – desde que não tenha nenhuma inscrição linguística em seu interior.

Segundo Ginzburg (2003, p.143), "por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção". Esse modelo se refere ao conteúdo de artigos publicados entre 1874 e 1876 na *Zeitschrift für bildende Kunst* sobre a pintura italiana, e "propunham um novo método para a atribuição dos quadros antigos, que suscitou entre os historiadores da arte reações contrastantes e vivas discussões"

(Ginzburg, 2003, p.144). Posteriormente, descobriu-se o autor dos artigos: o italiano Giovanni Morelli. O método proposto por ele passou a chamar-se "método morelliano", descrito a seguir:

> Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramo-nos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características de cada escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. (Ginzburg, 2003, p.144)

O método morelliano, ao concentrar-se em detalhes da obra de arte em função da revelação de sua atribuição, mostra-se também um método semiológico, porque elege determinados signos-chaves – que compõem o todo da obra – e destaca-os de modo que, por meio deles, seja possível desvendar a autoria da pintura. Dessa maneira, podemos enxergar em Morelli um método semiológico que se concentra nas minúcias, nos pormenores, nos elementos residuais, no não visto, no não notado, mais do que nos elementos que atraem, em um primeiro momento, nosso olhar. Por isso, dizemos que o método morelliano é indiciário, na própria acepção do termo "indício": sinal, indicação, sintoma, índice. Por esse motivo, Ginzburg retoma Castelnuovo,

> que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes, pelo seu criador, Arthur Conan Doyle. O conhecedor de arte é comparável ao dete-

tive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. (Ginzburg, 2003, p.145)

A comparação traçada por Castelnuovo não surge *ex nihilo*: nos romances de Doyle, Holmes desvenda os crimes por meio da observação de pegadas deixadas na lama, fios de cabelo sob os móveis, cinzas de cigarro etc. Ele busca os indícios que se escondem onde o olhar não chega rapidamente. Esse método indiciário, verbalizado na literatura, encontra outra forma de materialização nas tintas sobre as telas: os pormenores negligenciáveis – como o aspecto das unhas, os lóbulos auriculares, os dedos – além de revelar a autoria da obra, revelam de igual maneira os gestos mais inconscientes dos autores. Ginzburg (2003) alerta para as similaridades já apontadas por outros estudiosos entre o método morelliano e o pensamento de Sigmund Freud; como operou-se a influência daquele sobre este e sobre a psicanálise moderna: "O certo é que Freud declarou de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise" (Ginzburg, 2003, p.148). Essa constatação garante a Morelli um lugar especial na formação da psicanálise e contribui para uma articulação entre três métodos de diagnóstico, expostos na fórmula a seguir.

G. Morelli ---- S. Holmes ---- S. Freud

"Mas o que pôde representar para Freud [...] a leitura dos ensaios de Morelli? É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores" (Ginzburg, 2003, p.149). Destacamos aqui a questão do método interpretativo, o qual, em Freud, permite observar o funcionamento do inconsciente a partir de elementos como os sonhos, por exemplo, constituídos de imagens, sons, lembranças, vozes, sujeitos etc. A questão fundamental se pauta na possibilidade de enxergar e interpretar variados objetos – no caso, a pintura, um crime ou um sonho – a partir de um mesmo mirante. Nas palavras de Ginzburg (2003, p.150):

> Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).

Essa tripla analogia possui uma provável explicação: a semiologia médica. Freud era um médico, Morelli formara-se em medicina e Conan Doyle havia sido médico antes de ser escritor. Como afirmamos anteriormente, a semiologia médica é a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo, conhecida muito bem por todos esses autores. Assim, o paradigma indiciário que emergiu nas ciências humanas na década de 1870-1880, baseado na semiologia dos detalhes, possui uma origem outra e anterior:

> Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas de lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. [...] Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. (Ginzburg, 2003, p.151)

A percepção e a interpretação dos sinais deixados pelas presas contribuíram para a evolução do homem até seu estágio atual. Por conta disso, evoluíram as ferramentas, os métodos de captura, a eficácia das armadilhas etc. A busca por alimento, num primeiro momento, permitiu que se desenvolvesse a parte da cognição humana responsável pelo reconhecimento de determinados sinais que lhe facilitariam o cotidiano. No entanto, é de suma importância distinguir os dois lados desse paradigma indiciário. Para Ginzburg (2003, p.171), "uma coisa é analisar pegadas, rastros, fezes, catarros, córneas, pulsações; outra é analisar escritas, pinturas ou

discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental". Com efeito, é nessa origem perceptiva de sinais, responsável pela evolução cognitiva do homem, tomada no campo da Antropologia cultural, que J.-J. Courtine irá se basear para iniciar as reflexões sobre a semiologia histórica.

Dessa maneira, ao observarmos uma pintura com preocupações discursivas, podemos do mesmo modo buscar signos culturalmente condicionados, que tenham a involuntariedade dos sintomas e a maior parte dos indícios que revelam em diferentes graus o discurso a que pertence.

Discorreremos ainda sobre J. A. D. Ingres a partir de um detalhe que nos auxilia a compreender o discurso desse artista e que representa a involuntariedade de um indício recorrente em sua pintura: os pés. Como havíamos mencionado, Ingres é partidário da arte heroica da Antiguidade Clássica e não faz parte da revolução pictórica que a França vê nascer no século XIX. Bazin (1953) e Zerner (2005) apontam as críticas sofridas por Ingres:

> A escola neoclássica, representada por Ingres, David e o seu medíocre mas numerosíssimo séquito, concebe ainda a pintura ao nível da decoração. [...] No segundo quarto do século, as esperanças do belo ideal refugiam-se em J. A. D. Ingres. [...] Desprovido do sentido de grandeza que David possuía, a sua imaginação era bastante medíocre; assim, as suas grandes composições são frias e vazias. (Bazin, 1953, p.329-330)

> Como academia pintada, ele submete *A banhista de Valpinçon* (do nome do proprietário da obra). Não apenas ele não estava acostumado a fazer uma academia feminina, mas o tratamento desse nu de costas, pouco articulado, com linhas fluidas, sem sombras muito delineadas e portanto quase sem modelado, transtornava as expectativas e os hábitos da escola. A composição original que Ingres apresentou como marcando o fim de seus estudos foi pior ainda: o tema de *Júpiter e Tétis*, uma mulher acariciando um homem para

> obter dele um favor, foi julgado impróprio para um grande quadro de história. A independência, para não dizer excentricidade, de Ingres é concentrada na figura feminina; o pescoço estranhamente distentido (bócio, dizemos) de Tétis, achatamento da figura de modo que perna direita e esquerda se confundam, tudo contribui para fazer dele um corpo abstrato, distante, estranho, e, ao mesmo tempo, estranhamente sensual.[11] (Zerner, 2005, p.98, trad. nossa)

Além destes dois, Arrase (1996) será mais específico com relação ao tratamento dos pés por Ingres nas imagens *Banhista de Valpinçon* (disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bather-known-valpincon-bather>)e *Odalisca deitada* (disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/une-odalisque >). Os pés, na obra desse artista, são um índice de originalidade, pois mesmo atento às críticas, o pintor francês era avesso à perfeição anatômica ensinada. Esse detalhe poderia ser considerado por Morelli na atribuição de uma autoria, segundo relatou Ginzburg (2003). Os pés inchados são recorrentes em muitas pinturas do artista – podem ser observados em *La petite baigneuse*, de igual maneira.

> Constatamos a deformação impressionante que se mostra no pé esquerdo de *A banhista de Valpinçon*, cuja figura atravessa a obra de Ingres de 1808 até o *Banho turco*, terminado em 1859-1863. Apontada por Silvestre, que atribui ironicamente esse pé "inchado"

11 Comme académie peinte, il soumet *La baigneuse de Valpinçon* (d'un nom d'un propriétaire de l'œuvre). Non seulement il n'était pas d'usage de faire une académie féminine, mais le traitement de ce nu de dos, peu articulé, aux lignes fluides, sans ombres bien accusées et donc presque sans modelé, bousculait les attentes et les habitudes de l'école. La composition originale qu'Ingres présenta comme envoi marquant la fin de ses études fut pire encore: le sujet de *Jupiter et Thétis,* soit une femme câlinant un homme pour obtenir une faveur, fut jugé tout à fait impropre pour un grand tableau d'histoire. L'indépendance, pour ne pas dire l'excentricité, d'Ingres est concentrée dans la figure féminine ; le cou bizarrement développé (goitre, a-t-on dit) de Thétis, l'aplatissement de la figure de sorte que jambe droite et gauche se confondent, tout concourt à en faire un corps abstrait, distant, étrange et en même temps étrangement sensuel.

à umidade do banho, o detalhe não é uma dessas "negligências constrangedoras" às quais vemos por vezes se reduzir esse tipo de defeito próprio do desenho de Ingres. [...] A deformação do pé da banhista não é nem um "descuido" nem um "estilo", ainda menos uma "banalidade". É uma marca própria da expressão de Ingres em sua pintura.[12] (Arrasse, 1996, p.350-351, trad. nossa)

Esse breve exercício se propôs a observar, na esteira de Ginzburg (2003), alguns detalhes anatômicos característicos da pintura de J. A. D. Ingres. Após abordarmos a fotografia e a pintura por meio de distintas abordagens semiológicas, trataremos de J.-J. Courtine e do encontro da semiologia e da história.

Jean-Jacques Courtine e a semiologia histórica

A semiologia histórica tem dialogado com a análise do discurso nos últimos anos, a partir do trabalho conjunto entre grupos de pesquisa brasileiros e franceses. O que se tem desenvolvido, no Brasil, é a relação entre teoria discursiva e teorias semiológicas. Essa relação auxilia na compreensão dos objetos abordados pela análise do discurso atualmente. Segundo Gregolin (2011, p.83), "proponho discutir a relação entre AD e Semiologia a partir do interior da própria história da Análise do Discurso; assim, não me situando fora dela, mas pensando a partir dela, tomo, essencialmente, uma história dos objetos da Análise do Discurso". Nessa história dos objetos, como vimos anteriormente, o foco deixa de

12 On le constate à la déformation étonnante que subit le pied gauche de *La baigneuse de Valpinçon,* dont la figure traverse l'oeuvre d'Ingres de 1808 jusqu'au *Bain turc* achevé entre 1859-1863. Relevé par Silvestre qui attribue ironiquement ce pied "gonflé" à la moiteur du bain, le détail n'est pas une de ces "négligences gênantes" auxquelles on veut parfois réduire ce type de défaut propre au dessin ingresque. [...] La déformation du pied de la baigneuse n'est donc ni un "relâchement" ni une "manière", encore moins une «banalité». C'est une marque propre à l'expression d'Ingres dans sa peinture.

ser a abordagem dos textos escritos políticos e dirige-se a outras materialidades discursivas, apreendidas nas circulações cotidianas do sentido, combinando elementos verbais e não verbais. O gatilho dessas reorganizações internas da teoria foi, sem dúvida, as mutações do discurso político e sua circulação na mídia (Courtine, 2006). A partir desses diagnósticos,[13] iniciou-se um trabalho brasileiro de questionamento das categorias analíticas mobilizadas para a análise de materialidades combinadas dos enunciados. Esse trabalho histórico-epistemológico sobre o campo da análise do discurso culminou em deslocamentos conceituais muito produtivos para o enfrentamento das discursividades contemporâneas, com particular destaque para a análise do discurso político nas mídias digitais, em que materialidades de diversas naturezas convergem para a produção de efeitos de sentido derivados das novas tecnologias de comunicação, que submetem os discursos a novos regimes de circulação.

A categoria de "intericonicidade" (Courtine, 2011; Milanez, 2006), por exemplo, auxilia na delimitação do que seria uma memória discursiva das imagens e mostra-se muito produtiva na compreensão do retorno de certos ícones visuais nas mídias. A partir desses lugares de questionamento, foi-se forjando pouco a pouco a noção de "semiologia histórica". Essa noção foi primeiramente percebida nos estudos sobre o rosto de Courtine e Haroche (1995). A retomada da trajetória desse conceito exigiu um diálogo constante com Courtine, que publicou então *Déchiffrer le corps* (2011), livro no qual o autor procura delinear ainda mais a noção de semiologia histórica.

13 "Que relação existe entre *ver* e *dizer*? Entre *observar* e *descrever*? Que reflexo do visível se deixa captar e traduzir no enunciável? Mas também: como um discurso faz ver as coisas, como ele constrói um espaço de visibilidade que lançará luz daí em diante aos objetos, ordenando sua perspectiva?" (Courtine, 1987a, p.108, grifo do autor, trad. nossa). ("Quel rapport y a-t-il entre *voir* et *dire*? Entre *observer* et *décrire*? Quel reflet du visible se laisse capter et traduire dans l'énonçable? Mais aussi: comment un discours fait-il voir les choses, comment construit-il un space de visibilité qui mettra désormais les objets en lumière, qui en ordonnera la perspective?").

Courtine não é a única fonte para a problematização das categorias analíticas da análise do discurso quando se trata de abordar materialidades visuais. Gregolin (2011), ao retomar a história dos objetos da análise do discurso, demonstra que o diálogo entre a análise do discurso e as teorias semiológicas estava já sugerido nos últimos textos de M. Pêcheux, particularmente em seu diálogo com J. Davallon, a propósito de R. Barthes, em *Papel da memória* (2007). Essa postura de M. Pêcheux com relação à imagem enquanto operador de memória social, combinada à influência do pensamento de Foucault (com suas noções de *enunciado*, *formação discursiva*, *arquivo*), construiu um espaço de diálogo e de apontamentos nos últimos textos do fundador da análise do discurso.

> Essa centralidade na análise da materialidade linguística é uma das principais diferenças entre a proposta pêcheutiana e as formulações de Michel Foucault. Se *A arqueologia do saber* e *Análise automática do discurso* são publicados no mesmo ano, 1969, os conceitos que estão em suas bases são muito diferentes, pois Michel Pêcheux pensa o enunciado a partir de Saussure [...]. Questões bem diferentes são colocadas na base do projeto foucaultiano, já que ele não pensa *com* Saussure, já que questiona a fundação primordial de um método exclusivamente pensado para o linguístico. Assim, o "enunciado", na análise arqueológica de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza *semiológica.* (Gregolin, 2011, p.86, grifo do autor)

Sabemos que a tríplice aliança de M. Pêcheux é centrada em Saussure-Marx-Freud, enquanto aquela de M. Foucault é centrada em Nietzsche-Marx-Freud. Tendo ele mesmo relido a obra de Saussure e participado do momento estruturalista na França, M. Foucault procura distanciar-se e distanciar suas categorias daquelas próprias ao signo linguístico. É nesse sentido que, ao definir o "enunciado" em sua *Arqueologia*, o autor demonstra que ele não é uma frase, não é uma proposição, não é um ato de fala, não é... etc. (embora essas categorias podem comportar-se como enunciados).

O enunciado é algo mais amplo, que apresenta uma função enunciativa e não necessita reduzir-se ao nível das unidades linguísticas. J.-J. Courtine (2011, p.20, trad. nossa) relata a conversa que teve com M. Foucault a propósito da leitura da arqueologia no seio da linguística:

> Ele me pergunta sobre meu trabalho, e eu lhe descrevo minhas tentativas de aclimatização de *A arqueologia do saber* no país dos linguistas. Eu devo reconhecer que ele não fez nenhum esforço para esconder um ceticismo cortês: ele me disse o que eu já sabia, primeiramente a distância que ele mesmo havia tomado com relação a certas análises da *Arqueologia* e à problemática do discurso que nela se encontrava elaborada. Ele me lembrou ainda da insistência com a qual ele sublinhou o fato que o enunciado não era de natureza linguística, e eu entendi sua pouca atração pelos exercícios sintáticos e lexicais que eram até então os nossos.[14]

Mesmo assim, afirma Courtine, suas reflexões acerca do discurso foram lidas à luz do estruturalismo linguístico dos anos 1960 e 70 na França. "Os textos, uma vez publicados, vivem a sua própria vida, mesmo que para isso eles devam escapar às intenções e aos desejos de seus autores."[15] (Courtine, 2011, p.20, trad. nossa). Essas questões nos dão uma ideia das diferenças encontradas na noção de "discurso" para M. Pêcheux e para M. Foucault.

---

14 Il m'interroge sur mon travail, et je lui dis mes tentatives d'acclimatation de l'*Archéologie du savoir* au pays de linguistes. Je dois à la vérité de reconnaître qu'il ne fit aucun effort pour cacher un scepticisme courtois: il me dit ce que je savais déjà, en premier lieu la distance qu'il avait lui-même prise vis-à-vis de certaines des analyses de l'*Archéologie* et de la problématique du discours qui s'y trouvait élaborée. Il me rappela encore l'insistance avec laquelle il y avait souligné le fait que l'énoncé n'était pas de nature linguistique, et j'entendis bien son peu d'attirance pour les exercices syntaxiques et lexicaux qui étaient alors les nôtres.

15 Les textes, une fois publiés, vivent la vie qui est la leur, même s'ils doivent pour cela échapper aux intentions ou aux désirs de leurs auteurs.

Quando investigamos o percurso dessa semiologia, deparamo--nos com duas tradições e duas durações distintas: primeiramente, de um lado, uma perspectiva antropologicamente muito antiga que se confunde com a tradição imemorial de interpretação de indícios; posteriormente, de outro, uma abordagem recente derivada de algumas linhas de Saussure e desenvolvida no estruturalismo francês dos anos 1960. Uma das questões colocadas pelos grupos de pesquisa brasileiros[16] a J.-J. Courtine é: "por que a segunda tradição ignora a primeira"?[17] Não foi por acaso que, neste capítulo, tratamos de alguns trabalhos de R. Barthes, de um lado; e das reflexões de Ginzburg, de outro. A semiologia encontrada em R. Barthes deriva da tradição saussuriana, enquanto aquela descrita por Ginzburg (em G. Morelli, S. Freud e S. Holmes) remete à tradição da busca por indícios.

Para Courtine (2011), a negligência de Saussure com relação à primeira tradição semiológica tem um motivo. A problemática do *Curso de Linguística Geral*, em sua recepção na França na segunda metade do século XX, é contemporânea da emergência de várias tecnologias de comunicação: entre elas está o telégrafo elétrico, o alfabeto Morse, os aparelhos de Bell e Edison etc. O termo "telecomunicação" está em voga. "Percebe-se o sentido disso: a comunicação à distância supõe o destacamento dos signos das formas imediatas e sensíveis da percepção."[18] (Courtine, 2011, p.33, trad. nossa). A partir dessas condições de produção compreenderíamos a tônica colocada sobre o sistema abstrato da língua no *Curso*. Courtine alerta ainda para um fato interessante: no mesmo momento de escritura do *Curso*, situa-se a célebre análise de C. Ginzburg, relatando a emergência de um paradigma indiciário nas ciências humanas. Observemos os seguintes marcos:

---

16 Refiro-me particularmente ao Laboratório de Estudos do Discurso da Universidade Federal de São Carlos.

17 J.-J. Courtine incorporou essa questão em seu próprio texto na tentativa de desanuviá-la (Cf. Courtine, 2011, p. 31, subitem "O detetive e o semiólogo").

18 On en perçoit le sens: la communication à distance suppose le détachement des signes des formes immédiates et sensibles de la perception.

- 1874-1876: Emergência do paradigma indiciário (Primeira tradição semiológica)
  G. Morelli: *Zeitsschrift für bildende Kunst*
  S. Freud: *A interpretação dos sonhos*
  C. Doyle: *Sherlock Holmes*
- 1916: Publicação do *Curso de Linguística Geral* (Segunda tradição semiológica)

A partir das reflexões de F. Braudel (1958), poderíamos dizer que a tradição semiológica indiciária está condicionada na longa duração, isto é, instalada na memória longíngua do tempo quase imóvel, remetendo ao homem enquanto caçador e intérprete de indícios naturais ou culturais (como bem sublinhou Ginzburg, uma coisa é interpretar galhos quebrados, outra é interpretar textos, pinturas etc.). Por outro lado, a tradição semiológica estrutural, derivada das linhas meio programáticas, meio proféticas do *Curso,* está instalada na média duração, visto que em 2016 a publicação de F. Saussure (por C. Bally e A. Sechehaye, bem entendido) completará 100 anos.

Embora J.-J. Courtine (2011, p.37, trad. nossa) prefira a tradição semiológica indiciária,[19] em que as questões da língua não desempenham um papel crucial, ele não desconsidera totalmente a figura de R. Barthes para esse tipo de visada.[20] Trata-se de compreender que existem muitos Barthes: de fato, aquele de *Elementos de*

19 "E, se for preciso escolher entre essas duas vias divergentes na análise e na interpretação de imagens, eu, no que me concerne, escolhi meu campo: de preferência aquele de Sherlock Holmes que aquele de Saussure." (Courtine, 2011, p.37, trad. nossa). ("Et, s'il faut choisir entre ces deux voies divergentes dans l'analyse et l'interprétation des images, j'ai, en ce qui me concerne, choisi mon camp: celui de Sherlock Holmes, plutôt que celui de Saussure.")

20 "É preciso no entanto reconhecer o interesse na obra de Barthes com relação a intuições posteriores a propósito da imagem, tais como os desenvolvimentos sobre o 'obtuso' em "O terceiro sentido" ou ainda sobre o *punctum* em *A câmara clara*" (Courtine, 2011, p.38, trad. nossa). ("Il faut cependant reconnaître l'intérêt chez Barthes d'intuitions ultérieures à propos de l'image, telles que les développements sur "l'obtus" dans "Le troisième sens", ou bien sur le punctum dans *La chambre claire*.").

semiologia (1977) é muito mais estrutural do que aquele de *Mitologias* ([1957] 2009), por exemplo. É esse primeiro Barthes que deve ser estudado com relação à noção de semiologia. Deve-se recuperar a tradição semiológica já estabelecida por esses autores nas décadas de 1950 a 1970 como requisito para a compreensão da semiologia histórica em diálogo com a análise do discurso.

A noção de intericonicidade, desenvolvida por Courtine em seus seminários e em alguns de seus livros, parece ser o que mais se aproxima de uma categoria operacional de análise, resgatando as noções de memória discursiva ou mesmo interdiscurso e deslocando-as para a rede de imagens que constitui uma sociedade global, interligada pelas tecnologias de mídia. Trata-se de sublinhar o caráter discursivo da iconicidade:

> A ideia de memória discursiva implica que não existam discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que há o "sempre-já" do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos para designar o interdiscurso. Eu diria a mesma coisa da imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultrura visual supõe a existência no indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens em que toda imagem possui um eco. Há o "sempre-já" da imagem.[21] (Courtine, 2011, p.39, trad. nossa)

Esse posicionamento se deve ao fato de que o discurso, no sentido foucaultiano, é tanto um fragmento de imagem quanto uma centelha de linguagem. Não sem razão o subtítulo do livro de Courtine (2011) é *Penser avec Foucault*.

---

21 L'idée de mémoire discursive implique qu'il n'y a pas de discours qui ne soient interprétables sans référence à une telle mémoire, qu'il y a "toujours-déjà" du discours, selon la formule que nous employions alors pour désigner l'interdiscours. Je dirais la même chose de l'image: toute image s'inscrit dans une culture visuelle, et cette culture visuelle suppose l'existence chez l'individu d'une mémoire visuelle, d'une mémoire des images où toute image a un écho. Il y a "toujours-déjà" de l'image.

Com vistas a demonstrar o funcionamento da intericonicidade das imagens, consideremos as imagens *Miguelangelo Master Card* (disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article123> e *David se va de compras* (disponível em: <http://www.letra.org/spip/spip.php?article120>). Elas foram produzidas pelo mesmo artista gráfico, T. Craleo. Ambas atualizam a memória da obra de Michelângelo. Ambas subvertem-lhes o sentido. De um lado, temos a releitura da pintura do artista florentino; de outro, temos a releitura de sua escultura, também sob a forma de imagem.

Na primeira releitura de Craleo, reconhecemos o famoso recorte da *Criação do homem* destacado de seu conjunto da Capela Sistina, em Roma, que se tornou um ícone pictórico do Ocidente. Nele, aparecem dois elementos contemporâneos: o cartão de crédito na mão do homem e a máquina na mão estendida de Deus. Tanto a obra original de Michelângelo quanto o cartão de créditos e a máquina estão instalados em nossa memória imagética. A obra pictórica é canônica, reside nos manuais escolares e retorna a todo instante. O cartão de crédito e a máquina são visíveis em muitas propagandas da mídia, nas portas de estabelecimentos comerciais etc. Esses dois elementos convergem para que se produza um enunciado novo, ancorado em uma memória de arte. Esse retorno vem desestabilizar os sentidos da *Criação*, deslocando o enunciado imagético de sua formação de discursos religiosa para uma outra, denominada "crítica ao consumismo".

> Que efeitos essa imagem produz sobre a memória cultural, na medida em que promove um retorno a uma memória enraizada em nossa cultura e, ao mesmo tempo, faz aparecer um novo sentido, que se torna contemporâneo? A releitura transforma o cânone mas ao mesmo tempo o atualiza em sua historicidade, em sua remanência na memória longeva de nossa sociedade. (Gregolin, 2011, p.90)

No caso da releitura de David, a memória do guerreiro que se prepara para a batalha com Golias se dissolve quando é colocada em

uma de suas mãos a sacola de compras. Sabemos que, na escultura original, Michelângelo escolheu representar o David no instante imediatamente anterior ao confronto com Golias, por isso os olhos compenetrados na figura do inimigo, à medida que segura o estilingue (funda) com que matará o adversário.[22] Na releitura de Craleo, o herói não passa de um consumidor que vai ao shopping, isto é, um de nós. *David se va de compras* é o título atribuído por Craleo a sua criação. A formulação linguística, nesse caso, vem legitimar o que já havíamos captado na dimensão visual, evidenciando a relação de homologia entre as materialidades significantes, e produzindo a crítica ao consumismo. David, nesse caso, é des-heroificado e sua figura é inserida na contemporaneidade e no cotidiano. Esses enunciados pertencem ao mesmo regime de formação. Eles compõem um discurso a partir da inserção de elementos visuais na imagem, e esses elementos reagem segundo uma intericonicidade pré-existente.

> A intericonicidade supõe então a apreensão das relações entre imagens: imagens externas ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, assim como um enunciado em uma rede de formulações em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a compreensão de todo o catálogo memorial da imagem em um indivíduo.[23] (Courtine, 2011, p.40, trad. nossa)

---

22 Na Bíblia, 1 Samuel 17: (v. 48) "Quando o filisteu se levantou e veio chegando para se defrontar com Davi, este se apressou e correu ao combate, a encontrar-se com o filisteu. (v. 49) E Davi, metendo a mão no alforje, tirou dali uma pedra e com a funda lha atirou, ferindo o filisteu na testa; a pedra se lhe cravou na testa, e ele caiu com o rosto em terra."

23 L'intericonicité suppose donc la mise en rapport de relations d'images: images extérieures au sujet, comme lorsqu'une image peut être inscrite dans une série d'images, une archéologie, à la manière de l'énoncé dans un réseau de formulations chez Foucault; mais aussi images internes, qui supposent la prise en compte de tout le catalogue mémoriel de l'image chez l'individu.

Existem imagens mais opacas que outras. Imagens cuja memória exige um esforço de resgate. Outras, no entanto, escancaram a memória de que se utilizam para sua ressignificação: o recorte da *Criação do homem*, de um lado; e a imagem da escultura de *David*, de outro. Qual deve ser o procedimento, portanto, ao analisarmos uma imagem por meio de sua intericonicidade? É o próprio Courtine quem lança a questão:

> Como articular essas imagens umas com as outras, reconstituir esses laços que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo resgate, pela detecção no material significante da imagem dos índices, dos traços depositados por outras imagens, e pela reconstrução, a partir destes traços, da genealogia das imagens de nossa cultura.[24] (Courtine, 2011, p.40, trad. nossa)

É assim que esse procedimento aproxima-se em grande parte da metodologia encontrada em S. Holmes, em S. Freud e em G. Morelli: na busca por traços imagéticos nas imagens. Um detalhe figurativo pode ser o gatilho para a relação mnemônica estabelecida pelo espectador da imagem. Uma análise desse tipo possibilita algumas contribuições, como afirma Courtine (2011, 42, trad. nossa), "Eis então como poderia contribuir a ideia de intericonicidade: uma antropologia histórica das imagens que seja também uma arqueologia do imaginário humano."[25]

Quando dizemos que a materialidade verbo-visual ou exclusivamente visual absorve elementos de historicidade de uma época, significa que esses elementos podem ser alcançados a partir da aná-

24 Comment articuler ces images les unes aux autres, reconstituer ces liens qui donnent leur sens aux icônes d'une culture pour les individus qui en partagent la mémoire? Par le repérage, la détection dans le matériel signifiant de l'image de l'indice, des traces que d'autres images y ont déposés, et par la reconstruction, à partir de ces traces, de la généalogie des images de notre culture.

25 Voilà donc à quoi pourrait contribuer l'idée d'intericonicité: une athropologie historique des images qui soit aussi une archéologie de l'imaginaire humain.

lise do recorte de um determinado arquivo histórico-social. A partir das obras originais de Michelângelo, que serviram de base para a emergência das releituras analisadas, observamos o lugar ocupado pelo discurso religioso por meio das figuras pintadas a partir da Bíblia. Nas ressignificações, observamos a prática do consumismo por meio das materialidades do cartão de crédito e da sacola de compras nas imagens. Esse procedimento de análise traz à tona práticas sociais que nem sempre são óbvias, pelo fato de pertencerem ao momento presente.

Balanços e conclusões

Este trabalho buscou demonstrar as relações estabelecidas entre discurso e imagem por meio da análise de obras de arte originais e algumas de suas respectivas releituras. De forma específica, observamos a memória de arte inscrita nos enunciados do *site* espanhol Consumehastamorir.org sem ignorar a investigação sobre a pintura como objeto da análise do discurso e das teorias semiológicas. As belas-artes e sua inscrição em uma memória social constituiu o pilar fundamental deste livro.

No primeiro capítulo, buscamos compreender a noção de cânone literário e pictórico. Essa reflexão auxiliou-nos a observar a construção de um lugar de memória das obras de arte. Partimos da literatura porque acreditamos que foi nessa esfera que se começou a forjar pouco a pouco a noção de cânone. Em função disso, concentramo-nos nas figuras de H. Bloom, I. Calvino, L. Perrone-Moisés, e fizemos também um trabalho de abordagem dessa noção a partir de M. Foucault. A comparação da tradição estética, isto é, a genialidade do autor, sua força criativa etc.; com a tradição marxista, isto é, a obra de arte enquanto produto da sociedade, inspirou nossa escrita sobre o cânone literário. Num segundo momento, investigamos os trabalhos de E. Panofsky, particularmente aqueles voltados para a análise iconológica. Na tentativa de compreender o

enunciado visual a partir do mirante foucaultiano, ou seja, de uma semiologia existente nas obras da fase arqueológica de M. Foucault, percebemos que a teoria da arte subjacente na escrita foucaultiana para a análise da pintura era a de E. Panofsky. Em outras palavras, os procedimentos de análise de E. Panofsky inspiraram um certo posicionamento de M. Foucault em seus escritos sobre a arte. A partir da análise das *Três Graças*, de P. P. Rubens, demonstramos os procedimentos de análise panofskianos e realizamos a aproximação da dimensão iconológica com os fatos do discurso. A partir da análise de *Cuerpo Danone*, de S. López, demonstramos como os biopoderes atuam na produção regulada de enunciados visuais sobre o corpo sadio, retornando e alterando a memória do corpo na arte. Esse capítulo procurou caracterizar, por meio do mirante discursivo e de categorias para a descrição da materialidade imagética, o campo em que as paródias visuais vão buscar a memória para emergirem e produzir sentido.

No segundo capítulo, buscamos visualizar algumas fronteiras do projeto pêcheutiano, a partir das mudanças epistemológicas do contexto francês. Por meio da revisão de algumas obras de M. Pêcheux, direcionamos nossa leitura para as preocupações que concerniam outras materialidades discursivas, além do verbo. Sabemos que a intenção de M. Pêcheux não era trabalhar com a materialidade imagética, no entanto, pudemos obter alguns resultados interessantes dessa revisão: M. Pêcheux realiza menção ao discurso estético em variados textos, que, para ele, serve como legitimação do discurso político escrito. A divisão efetuada para demarcar os posicionamentos de análise, qual seja, aquela que parte de M. Pêcheux e seus trabalhos, de um lado; e da análise do discurso enquanto projeto teórico, de outro, ajudou-nos a distinguir em que medida se pode tratar de imagens a partir da teoria discursiva pêcheutiana. A análise de *Falsa sonrisa*, de S. López, concentrou-se no retorno à esfera política de atuação dos enunciados imagéticos. O que pertencia antes ao campo da arte e da estética (*Monalisa*, de Leonardo Da Vinci), passou a integrar, a partir de alterações em elementos visuais da composição e de sua circulação nos meios di-

gitais, o campo da atuação política contra o consumismo. Observamos o retorno da imagem à esfera com a qual se preocupava a teoria discursiva no momento de sua emergência, na França, no final da década de 1960.

No terceiro capítulo, apontamos as reorganizações internas da teoria discursiva na perspectiva de J.-J. Courtine. Suas reflexões justificam a influência de M. Foucault nos escritos de M. Pêcheux, bem como os limites impostos à teoria nos anos 1980, com a morte deste último. Esse capítulo reflete os desenvolvimentos da análise do discurso a partir de algumas obras de Courtine, pelo fato deste autor ter sido membro e também historiador desse campo na França. Colocamos em evidência os primeiros contornos da semiologia histórica na obra de J.-J. Courtine, tomando como ponto de partida as mutações do espetáculo político, por isso a reflexão aprofundada de seu texto publicado no n. 164 da revista *Esprit* de 1990.

No quarto capítulo, investigamos o estatuto semiológico do enunciado nos escritos de M. Foucault. Seguindo os passos da *Arqueologia*, e observando particularmente os elementos que distinguem o enunciado da frase, da proposição e dos atos de fala, em conjunto com as indicações presentes em "Outras arqueologias", no final deste mesmo livro, demonstramos em que medida o enunciado pode apresentar a materialidade imagética. Por meio das análises de *As meninas*, de D. Velásquez; de *Las meninas TV*, de S. López; de *Um bar em Folies-Bergère*, de E. Manet; e de *As ligações perigosas*, de R. Magritte; demonstramos como a pintura pode ser alvo de problematizações discursivas que levem em conta sua própria materialidade. Demonstramos também em que medida existe o atravessamento do método arqueológico nos escritos sobre a pintura em M. Foucault, cotejando as indicações da *Arqueologia* com as análises realizadas pelo filósofo francês em *La peinture de Manet*, o que torna possível a abordagem discursiva do discurso artístico. Isso contribui para a compreensão de uma semiologia presente em M. Foucault, como observado nos escritos sobre Velásquez, Manet e Magritte.

Esses quatro capítulos possibilitaram em alguma medida compreender como três dos principais atores da análise do discurso (M. Pêcheux, J.-J. Courtine, M. Foucault) posicionaram-se diante das diversas materialidades do discurso. Em outras palavras, esses quatro capítulos objetivaram localizar nesses três autores uma semiologia, de modo que pudéssemos compreender como cada um aborda a imagem em suas próprias materialidades e em seus sentidos históricos. Buscamos efetuar essa demonstração por meio da análise das paródias visuais que resgatam e alteram a memória da arte pictórica canônica. Essa busca levou-nos a problematizar a noção e as origens da semiologia, ora nos escritos derivados do estruturalismo linguístico (R. Barthes), ora na semiologia derivada da tradição antropológica (C. Ginzburg), chegando ao esboço da semiologia histórica no campo do discurso (J.-J. Courtine).

O quinto capítulo, então, parte de R. Barthes e seus escritos sobre as mitologias, sobre o sentido obtuso da imagem, da mensagem e da retórica da imagem, dos elementos de semiologia e, por fim, sobre seus estudos referentes à câmara clara. A análise da fotografia de arte *O violino de Ingres*, de M. Ray, demonstrou como a semiologia de Barthes ancora-se na tradição saussuriana de estudo dos signos no seio da vida social. Em seguida, investigamos a tradição semiológica – que tem nos índices antropológicos a referência – por meio de C. Ginzburg que alerta para a emergência, no século XIX, nas figuras de G. Morelli, S. Freud e S. Holmes, de um paradigma indiciário. A análise realizada a partir dos quadros de J. A. D. Ingres, que serviram de inspiração para a fotografia de M. Ray, demonstrou a importância do detalhe dos pés para a atribuição de uma pintura a seu verdadeiro autor. Por fim, concentramo-nos na semiologia histórica encontrada nos trabalhos de J.-J. Courtine. Realizamos uma discussão sobre a centralidade da língua para algumas abordagens semiológicas, o que não é o caso de Courtine. A análise das paródias visuais *Miguelangelo Master Card* e *David se va de compras*, ambas de T. Craleo, demonstrou a produtividade da categoria de intericonicidade para a descrição das memórias visuais que atravessam um enunciado imagético, bem como suas relações

com a categoria de interdiscursividade já bastante estabelecida nos estudos do discurso. Esse capítulo buscou um aprofundamento das relações das teorias linguísticas com as tradições das teorias semiológicas, visando a sua articulação com a análise do discurso.

Enfim, este estudo propôs reconstituir a fala muda da arte pictórica e seu lugar na teoria do discurso. Uma pintura não é somente uma imagem, mas a articulação de uma memória com sua história. Embora P. Valéry tenha dito uma vez que se deve evitar falar em pintura, uma vez que não há equivalente verbal para uma sensação colorida, nossa interpretação das luzes e das cores passa necessariamente por um repertório de vozes, textos e discursos. Talvez o silêncio se faça presente quando permanecemos diante da obra de um grande mestre, nos corredores dos museus, mas, ainda assim, é um silêncio estridente.

Referências

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ARASSE, D. *Le détail*: pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.

______. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

______. *La chambre claire*: note sur la photographie. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.

______. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. RJ: Nova Fronteira, 1990.

______. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BAZIN, G. *História da arte*: da pré-história aos nossos dias. São Paulo: Difusão Europeia do Livro LDA; Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.

BAZIN, G. *História da história da arte*: de Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BLOOM, H. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

______. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOUKHARINE, N. *La théorie du matérialisme historique*: manuel populaire de sociologie marxiste. Paris: Anthropos, 1971.

BOURRIAUD, N. Michel Foucault: Manet and the birth of the viewer. In. FOUCAULT, M. *Manet and the object of painting*. London: Tate Publishing, 2009. p.7-19.

BRAUDEL, F. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. In: *Annales*. Histoire, Sciences Sociales, 13e Année, No. 4. Paris: EHESS, Oct.-Dec. 1958, p.725-753.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da Mitologia*: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHATEAU, D. La formation discursive en esthétique. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.127-138.

CHÉROUX, C. *Diplopie*: L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001. Paris: Le point, 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

COURTINE, J.-J. *Análise do discurso político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

______. Analyse du discours politique: le discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, Paris, Larousse, n.62, 1981.

______. *Corps et discours*: éléments d'histoire des pratiques langagieres et expressives. Thèse d'État, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1989.

______. Corps, regard, discours. *Langue française*, n.74, p.108-128, 1987a.

______. *Déchiffrer le corps*: penser avec Foucault. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2011.

______. Le corps et ses langages: quelques perspectives de travail historique. Horizons philosophiques, v.1, n. 2, p.1-11, 1991b.

______. Le discours introuvable: marxisme et linguistique (1965-1985). *Histoire, Epistémologie, Langage*, v.II, n. 13, p.154-171, 1991a.

______. Les glissements du spectacle politique. *Esprit*, n. 164, p.152-164, 1990.

______. *Metamorfoses do discurso político*: derivas fala pública. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2006.

______. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: COURTINE, J.-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. v.3. p.253-340.

COURTINE, J.-J.; HAROCHE, C. *História do rosto*: exprimir e calar as suas emoções: do século XVI ao início do século XIX. Lisboa: Teorema, 1995.

______. *Histoire du visage*: exprimer et taire ses émotions. Paris, Rivage/ Histoire, 1988.

______. *L'art de se taire*. Paris: J. Millon, 1987b.

DARNTON, R. *A questão dos livros*: passado, presente e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DUVE, T. «Ah! Manet...» Comment Manet a-t-il construit un bar aux Folies-Bergère? In: FOUCAULT, M. La peinture de Manet. Éditions de Seuil, 2004. p. 95-112.

FOUCAULT, M. [1966]. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

______. As palavras e as imagens. In: MOTTA, M. B. (Org.). Michel Foucault – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p.78-81. (Ditos & Escritos, v II).

______. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

______. [1969]. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

______. [1969]. Qu'est-ce qu'un auteur? In: ______. *Dits et écrits*. Tome I. Paris: Gallimard, 1994. p.789-821.

______. [1971]. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2003.

______. [1971]. *La peinture de Manet*. Éditions de Seuil, 2004.

______. As damas de companhia. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Michel Foucault* – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p.194-209. (Ditos & Escritos, v. III).

______. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.95-112.

______. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

______. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Michel Foucault* – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p.411-422. (Ditos & Escritos, v. III).

______. Poder-corpo. In: ______. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008a. p.145-152.

______. Sobre a geografia. In: ______. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008b. p.153-165.

GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1997.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. [1981]. *A língua inatingível*: o discurso na história da linguística. Campinas: Pontes, 2004.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: ______. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.143-179.

GOMBRICH, E. H. *Histoire de l'art*. Paris: Phaidon, 2001.

GREGOLIN, M . R. V. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011. p.83-105.

______. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. *Teorias linguísticas*: problemáticas contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2003a. p.21-34.

______. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, M. R. V. et al. (Org). *Análise do discurso*: entornos do sentido. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001a. p.9-34.

______. Apresentação. In: COURTINE, J.-J. *Metamorfoses do discurso político*: derivas fala pública. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2006b. p.5-7.

______. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. V. (Org.). *Análise do Discurso*: heranças métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008b. p.21-36.

______. Discurso, história e a produção de identidades na mídia. In: FONSECA-SILVA, M. C.; POSSENTI, S. (Org.). *Mídia e redes de memória*. Vitória da Conquista: UESB, 2007c. p.39-59.

______. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso*: diálogos & duelos. São Carlos: Claraluz, 2006a.

______. Identidade: objeto ainda não identificado? In: *Estudos da Língua(gem)*: imagens de discurso. Vitória da Conquista, UESB, v.6, n.1, p.81-97, 2008c.

______. Michel Foucault: o discurso nas tramas da história. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. (Org.). *Análise do Discurso*: unidade e dispersão. Uberlândia: EntreMeios, 2004b. p.19-42.

______. No diagrama da AD brasileira: heterotopias de Michel Foucault. In: NAVARRO, P. (Org.). *O discurso nos domínios da linguagem*. São Carlos: Claraluz, 2008a.

______. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. (Org.). *M. Foucault e os domínios da linguagem*: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004a. p.23-44.

______. Onde o autor é leitor e todos os caminhos se bifurcam. In: GREGOLIN, M. R. V.; CRUVINEL, M. F.; KHALIL, M. G. (Org.). *Análise do Discurso*: entornos do sentido. Araraquara: Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001b. p.63-71.

______. O que quer, o que pode esta língua? Teorias linguísticas, ensino de língua e relevância social. In: CORREA, D. A. *A relevância social da Linguística*: linguagem, teoria e ensino. São Paulo: Parábola Editorial; Ponta Grossa: UEPG, 2007d. p.51-78.

______. (Org). *Discurso e mídia*: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003b.

______. *Tempos brasileiros*: percursos da Análise do Discurso nos desvãos da História do Brasil. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. (Org.). *Percursos da Análise do Discurso no Brasil*. São Carlos: Claraluz, 2007a. p.23-46.

HACKING, J. (Org.). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IMBERT, C. Les droits de l'image. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.147-163.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

KOGAWA, J. M. M. *Por uma arqueologia da Análise do Discurso no Brasil*. 2012. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2012.

KRIEGEL, B. L'art et le regard loquace. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.139-146.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

______. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.
MARIE, D. Recto/verso ou le spectateur en mouvement. In: FOU-

CAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.81-94.

MATYSZAK, P. *The Greek and Roman myths*: a guide to the classical stories. London: Thames and Hudson, 2010.

MILANEZ, N. Corpos ilimitados: Funk e Aids na revista – um espelho do leitor. In: GREGOLIN, M. R. V. (et al.) (Org.). *Análise do Discurso*: entornos do sentido. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001. p.283-297.

______. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, P. (Org.). *Estudos do texto e do discurso*: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006. p.153-179.

NAVARRO-BARBOSA, P. Mídia, memória, identidade. In: FONSECA-SILVA, M. C.; POSSENTI, S. (Org.). *Mídia e redes de memória*. Vitória da Conquista: UESB, 2007. p.93-110.

NÉRET, G. *Manet*. Paris: Taschen, 2005.

ORLANDI, E. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012b.

______. (Org.). *Análise de discurso*: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2012a.

PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1976.

______. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAQUET, M. *Magritte*. Lisboa: Taschen, 2000.

PÊCHEUX, M. [e. 1980 / p.1981]. L'énoncé: enchâssement, articulation et dé-liaison. In: CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981c. p.143-148.

______. [e. 1978 / p.1982]. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação. In: PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1995c. p.293-304.

______. [e. 1980 / p.1981]. Ouverture du colloque. In: CONEIN, B. ; COURTINE, J.-J. ; GADET, F. ; MARANDIN, J.-M. ; PÊCHEUX, M. Matérialités discursives. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981b. p.15-18.

______. [e. 1980 / p.1982]. Delimitações, inversões, deslocamentos. Cadernos de estudos linguísticos, n.19, Campinas, 1990b. p.7-24.

______. [e. 1983 / p.1984]. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. Cadernos de tradução, n.1 ed. 2, Instituto de Letras, UFRGS, 1998. p.47-55.

______. [1969]. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a. p.61-151.

______. [1975]. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1995a.

______. [1983]. A análise de discurso: três épocas. In: GADET, F.; HAK, T. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b. p.311-318.

______. [1983]. O discurso: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2002.

______. [1983]. Papel da memória. In: ACHARD, P. (et al.). Papel da memória. Campinas: Pontes, 2007. p.49-57.

______. **[1984].** Metáfora e interdiscurso. In: Orlandi, E. P. (Org.). *Análise de discurso*: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2012. p.151-161.

______. L'étrange miroir de l'analyse du discours. *Langages*, Paris, Larousse, n.62, p.5-8, 1981a.

______. Remontons de Foucault à Spinoza. In: MALDIDIER, D. *L'inquiétude du discours*. Paris: Cendres, 1990a. p.245-260.

______. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

______. Uma teoria científica da propaganda? In: ______. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 1995b. p.281-286.

PERRET, C. Le modernisme de Foucault. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.113-126.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIOVEZANI FILHO, C. Metamorfoses do discurso político contemporâneo: por uma nova perspectiva de análise. *Revista da ABRALIN*, v.6, n.1, p.25-42, jan./jul. 2007.

PUECH, C. A emergência do paradigma semiótico-estrutural na França. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011. p.19-65.

RICARDO, M. F. *O cânone no vestibular da Unesp*: calouro ou veterano? 2004. 348 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2004.

SAISON, M. Introduction. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. p.11-17.

SARGENTINI, V. Contribuições da semiologia histórica à análise do discurso. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011. p.107-126.

SAUSSURE, F. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHMIDT, R. T. "Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio?". In: *Cânones e contextos* – Anais do 5º Congresso ABRALIC, Rio de Janeiro, 1996, p.287-291.

SERIOT, P. Langue russe et discours politique soviétique: analyse des nominalisations. *Langages*, n.81. Paris: Larousse, 1986, p.11-42.

TALON-HUGON, C. Manet ou le désarroi du spectateur. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.65-80.

TRIKI, R. Foucault en Tunisie. In: FOUCAULT, M. *La peinture de Manet*. Paris: Editions de Seuil, 2004. p.51-64.

VEYNE, P. *Foucault, sa pensée, sa personne*. Paris: Éditions Albin Michel, 2008.

WARSHAW, M. Apresentação: uma bússola num turbulento mar de transformações. In: JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008. p.7-9.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZERNER, H. Le regard des artistes. In: CORBIN, A. (Dir.). *Histoire du corps*: 2. de la Révolution à la Grande Guerre. Paris: Éditions du Seuil, 2005. p.87-120.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Atarukas Studio